# التاريخ والسياسة والعنف
# في الرّواية العربيّة الحديثة

**أعمال الملتقى الدّولي للرّواية العربيّة**

**في دورتيه الأولى والثّانية**

**بنزرت- الجمهوريّة التونسيّة**

**تحرير ومراجعة:**

**محمد آيت ميهوب ومنية قارة بيبان**

**فـــــرع رابطـــة الكتـــاب الأحـــرار بينـــزرت**

# التاريخ والسياسة والعنف
# في الرّواية العربيّة الحديثة

**أعمال الملتقى الدّولي للرّواية العربيّة**

**في دورتيه الأولى والثّانية**

**بنزرت- الجمهوريّة التونسيّة (2015 و2017)**

**تحرير ومراجعة:**

**محمد آيت ميهوب ومنية قارة بيبان**

**فـــــرع رابطـــة الكتـــاب الأحـــرار بينـــزرت**

الطبعة الاولى تونس 2020

الترقيم الدولي للكتاب:978-9938-07-377-5



33نهج لينين – تونس 1000

www. arabesques-editions. net

البريد الإلكتروني: editionsarabesques. tunis@gmail. Com

# الفهرس

**شهادات :**

التاريخي والسياسي في الرواية العربية "ترانيم الغواية" أنموذجا. ليلى الأطرش

**العنف والرواية العربية**

العنف، والثورة، والمقاومة في روايات غسان كنفاني. د.محمد عبيد الله

العنف وتفكيك المتخيل في الرواية الجزائية. د.آمنة بلعلى

كيف تقول الرواية العنف؟ د.عبد القادر العليمي

مظاهر العنف في الرواية العربية المعاصرة "

العنف: بنية لسانية وذهنيّة في ميار..

سراب الجماجم ثمّ ماء. د. سعدية بن سالم

قراءة رؤيويّة. عذاب الركابي

تأثير المتغير السوسيولوجي على الرواية العراقية

بعد الاحتلال الأميركي في العام 2003

رؤية تحليلية وشهادة روائية. محمد حياوي

العنف في رواية العراء لحفيظة قارة بيبان: د.فاطمة الأخضر مقطوف

**شهادات:**

العنف اليائس في زمن عربي شديد الحساسية: واسيني الأعرج

أطروحة العنف في أعمالي الرّوائيّة: د.أحمد ابراهيم الفقيه

الكتابة عن الإسكندريّة: إبراهيم عبد المجيد

وجع العبارة ... عنف السياق: مسعودة بوبكر

**ملحــق:**

مـن أنشطـة الملتقـى.

# العنف، والثورة، والمقاومة
# في روايات غسان كنفاني

**د. محمد عبيد الله**
**كاتب\جامعي (الأردن)**

1-غسان كنفاني علامة مميزة في مسيرة المقاومة والثقافة والصّحافة الفلسطينية والعربية، ومع قصر المدة الزمنية التي أتيح له أن يعيشها (استشهد في سن السادسة والثلاثين)، وقصر مدة نشاطه (بدأ نشاطه الكتابي والسياسي في حدود سن العشرين عام 1956م)، فإنه قد خلّف في سنواته المكثّفة أثرا مدويا وباقيا، مال مبكرا إلى العمل السياسي والنضالي، وشغف بالكتابة الروائية والقصصية والأدبية بأسلوب متميز يقع في طليعة الأساليب الحديثة في ستينات القرن العشرين، والكتابة عمل فردي غير مؤسسي يحتاج إعدادا مختلفا عن الإعداد والتثقيف السياسي والحركي، وكان غسان فيما يوصف أقرب إلى كتيبة أو فرقة في أدائه وحيويته وحماسته، من إمكانات الفرد الواحد.

أمَا استشهاده فحلقة من حلقات الإرهاب الصهيوني، بعدما وُضع اسمه في رأس قائمة وقعت عليها (غولدا مائير) ونفّذها الموساد كاملة، وحاول تصفية أسماء القادة والمفكرين. يقول بسام أبو شريف: "كانت غولدا مائير قد أصدرت تعليمات بتصفيته (غسان كنفاني) إلى جانب وديع حداد، وكمال عدوان، وكمال ناصر، وأبو يوسف النجار، وبسام أبو شريف، وأنيس صايغ). لم يكن كنفاني، كما هو معروف، قائدا عسكرياً أو أمنياً. فأي خطر كان يُشكل على إسرائيل حتى تتمَ تصفيته؟ إرهاب دولة إسرائيل المنظّم وجه نحو الفلسطينيين في بيروت. . . كانت حربا إرهابية واسعة شنتها غولدا مائير ضد منظمة التحرير الفلسطينية وقادة تنظيمها ورجال الفكر والأدب والصحافة والبحث. . . في الثامن من يوليو (تموز) 1972 قامت مجموعة من عملاء الموساد تحت جنح الظلام بزرع عبوات متفجرة في سيارة غسان كنفاني المتوقفة في كراج منزله في منطقة مار نقولا في بيروت الشرقية. وبطبيعة الحال لم تكن هنالك حراسات أمنية لأن غسان كنفاني كان أديباً وصحافياً وفناناً. وكان يعيش مع عائلته المكوّنة من زوجته آني وابنه فايز وابنته ليلى في شقة تملكها أخته. في صباح 8 يوليو 1972 اصطحب غسان كنفاني ابنة أخته «لميس» التي كانت قد أنهت التوجهية بتفوق كبير كي تتوجه للتسجيل في الجامعة الأميركية. وهبط

غسان الدرج من شقته نحو مدخل البناية وتوجه نحو سيارته (الأوستين البيضاء) وهو يمازح لميس التي كانت مدللته، وكان قد كتب لها قصص الأطفال، على مدى سنوات ترعرعها. .فتح غسان باب السيارة وأسرعت لميس لتجلس في المقعد الأمامي إلى جانبه وما أن أدار غسان محرك السيارة حتى انفجرت، وهز الانفجار المنطقة بأسرها. . . وتطاير الجسدان في كل الاتجاهات، وتعلّق أطرافهما بأغصان أشجار الزيتون المنتشرة حول الحقول المحيطة بالمنزل. .قتلت (غولدا مائير) غسان كنفاني لأنه كان علماً من أعلام الفلسطينيين في الأدب والفن والثقافة، لأنه كان يصارع إسرائيل في كل مكان بالكلمة والمقال والرواية، ولأنه رفع عالياً راية الحق الفلسطيني، وفضح العدالة المفقودة في الأرض المقدسة. العبوات المتفجرة كانت أسلحة غولدا مائير في وجه الكلمة والأدب والرواية... "[1].

2-ولد غسان كنفاني في عكا مع انطلاق ثورة 1936م وعاش في كنف أسرة متوسطةالحال من يافا. عمل جدّه في تجارة الزيتون الرائجة في فلسطين، أما الوالد (محمد فايز) فقد اختار أن يكون مثقفا ومحاميا ولم يتجه للتجارة شأن والده، وبعد إنهاء دراسته في منتصف العشرينات من القرن العشرين استقر في يافا وبدأ فيها حياته المهنية، وتزوج من (عائشة السالم) أم أبنائه. وقد شارك في الثورة الفلسطينية ضد الاحتلال البريطاني قبل عام 1948 ودافع عن المعتقلين، وسجن هو الآخر، لصلته بالنضال الفلسطيني، ولما نكبت فلسطين بتآمر سلطات الانتداب وفشل الجيوش العربية في الدفاع عنها أمام هجمات العصابات الصهيونية لجأت الأسرة إلى لبنان (صور، قرية الغازية اللبنانية)، ثم انتقلت إلى سوريا (لسببين، نقلا عن مروان كنفاني: أولهما اعتقاده -الأب- بإمكانية ممارسته لمهنته هناك، حيث كان السوريون يسمحون للفلسطينيين في العمل الخاص والحكومي، وثانيهما رغبته في الحياة في مجتمع محافظ، الأمر الذي كان يعتقد أن بيروت لن توفره له ولعائلته"[2].

استقرت الأسرة في دمشق منذ أوائل خمسينات القرن العشرين، حيث أكمل غسان دراسته وكذلك إخوته، ومن المؤكد أن الأسرة شهدت هبوطا في مستواها الطبقي نظرا لأثر النكبة واللجوء، ولكنها ظلت متماسكة قادرة على تدبير معيشتها في بيئتها الجديدة، وكان العمل والتعليم أساسيين في وجودها. وقد سافرت شقيقته فايزة للعمل معلمة في الكويت. وعمل غسان مبكرا في دمشق، وسجل لدراسة الأدب في جامعة دمشق ولكنه لم يتم دراسته بسبب إيقاع حياته السريع، وربما لأسباب سياسية بعد انتمائه لحركة القوميين

العرب حوالي منتصف خمسينات القرن العشرين، حيث تعرف مبكرا إلى الدكتور جورج حبش، وإلى حلقة نضالية صغيرة في دمشق مدينة نشأته المبكرة ونضجه الأول.

بدأ غسان حياته العملية معلما للرسم وهو ما زال في مقتبل شبابه، ولقد تسلّل من هامشية درس الرسم ليجعل منه درسا حيويا يرتبط أشد ارتباط بما يشغله. ولقد سرد لنا شقيقه عدنان كنفاني شيئا من بداياته تلك، متجاوزاً حرج عمره وقامته القصيرة، ثم فجر طاقات الطلبة ليقيم معهم (معرض فلسطين للرسم والأشغال) في دمشق(3). وفي موقف مبكر في مرحلة البدايات:"توجّه الى اللوح وكتب بخط واضح، رسم منظرا مرعبا. .اجتاحت الطلاب مشاعر متفاوتة. . . توالت الرسوم على الطاولة أمام غسان الذي كان يتابع كل رسم بانتباه، ثم يشطب عليه، ويضيف على ذيله عبارة: مقتضبة مخيفا. .وليس مرعبا. وحين انتهى الجميع. .رسم دفترا مفتوحا، لوّنه بالأحمر، وكتب تحته بخط عريض: دفتر الإعاشة".

وما من شك أن الرعب والعنف صنوان متقاربان، ودفتر الإعاشة هو "بطاقة المؤن" التي كانت وكالة الغوث توزّعها على الفلسطينيين في المخيمات، لتنظيم توزيع الأغذية والمساعدات. كان ذلك الدفتر أمرا مرعبا عنيفا مذلًّا في منظور غسان إذ يشير إلى أن النكبة حوّلت الفلسطيني أو كادت تحت طائلة الجوع وأثر الاحتلال إلى متسول ينتظر كرم "دفتر الإعاشة". إنها أكبر تعطيل أو فشل في رأيه، ولهذا السبب أيضا لم يكن غسان يحب المخيم، وظل ينظر له بريبة وتشكك، ويرى أن وجوده ينبغي أن لا يطول، لأنه مكان طارئ وليس وطنا، إنه محطة غرباء وليس بيتاً، وبذلك فهو ينتمي إلى الأماكن المعادية وليس الأليفة، لكن طول الإقامة به حوّلته مع مرور الزمن إلى مكان لا يخلو من الذكريات. ولم يتغير هذا الموقف إلا مع ما شهدته المخيمات لاحقا من وعي ثوري جعلها المصدر الأساس لتجنيد الفدائيين الذين شكلوا وقود الثورة وشهداءها الحقيقيين. هذه التفاصيل المبكرة جزء أصيل من تكوينه، ولذلك لم تكن المسألة مسألة اختيار، أن يكون ملتزما أو لا يكون، بل وجد نفسه مدفوعا بوعيه ليكون في خدمة قضية فلسطين بكل طريقة ممكنة. يقول جورج حبش: "معرفتي بغسان تعود إلى منتصف الخمسينات، كانت حركة القوميين العرب تصدر مجلة (الرأي) في الأردن وقد اتخذت السلطات الأردنية قرارا بإيقافها بسبب التفاف قطاعات واسعة من الجماهير في الأردن حولها، فقررنا إصدارها في دمشق، وتهريبها ثانية إلى الساحة الأردنية. .وفي دمشق كان من الطبيعي أن يلتف حول المجلة

مجموعة من الشباب الفلسطيني والعربي أذكر من هذه المجموعة الشابة: غسان كنفاني، وبلال الحسن، وفضل النقيب، وعصام النقيب، وأحمد خليفة"[4].

تطورت هذه العلاقة فيما بعد وارتبط بها مصير غسان، فانتقل بترتيب من جورج حبش إلى بيروت عام 1960 ليشرف على إصدار مجلة الحرية، الناطقة بلسان حركة القوميين العرب، وهكذا تفرغ لهذه الغاية وانتقل من الكويت إلى بيروت. وبعد تأسيس الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين كلف غسان بإصدار مجلتها (الهدف) في بيروت، وكان يتردد بين بيروت وعمان للتواصل مع قيادة الجبهة في الأردن. "وفي هذه الفترة لعب غسان دورا بارزا في التعريف بالجبهة على الصعيد العربي والعالمي، فهو بالإضافة إلى كونه رئيس تحرير "الهدف" كان الناطق الرسمي باسم الجبهة، ولقد لعب دورا في إبراز خط الجبهة في أوساط العالم التقدمي ووثق علاقتنا مع قوى طليعية وتحررية عالمية أخرى. .لم تكن المبادرة تنقص غسان"[5].

ويقول جورج حبش أيضا: "الظرف والمرح والسخرية كانت مزايا خاصة بشخصية غسان، وكثيرا ما كانت تطال نكاته الرفاق في المكتب السياسي، وخاصة الرفيق الشهيد وديع حداد الذي كان معروفا بكثرة نسيانه. .المفارقة التي يتحدثون عنها بين شخصية غسان الوادعة والمرحة وجسمه الناحل وبين التزامه الشديد بالقضية وإيمانه بالعنف الثوري طريقا لحلها، أعتقد أنا أنها ليست مفارقة، فقد كان ثمة انسجام شديد بين هذين الوجهين"[6]. وكان من مهماته الدفاع عن أفكار الجبهة الشعبية وإعلان بياناتها والالتقاء بالصحفيين والزوار الأجانب نظرا لتمكنه من الإنجليزية. ومن بين من التقاهم المناضل العالمي كارلوس الذي التقاه في بيروت وكتب له رسالة توصية بخط يده ليلتقي بأبي علي مصطفى[7] في الأردن وهكذا انضم كارلوس للنضال الفلسطيني في إطار الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين جبهة غسان وإطاره النضالي والفكري[8].

## 1. العنف الثوري والمقاومة:

يبدو المقصود من لفظة العنف واضحا، بمعنى استعمال القوة في إحداث التغيير، باللغة أو بالفعل، مع قدر من الشدّة: وفي لسان العرب: "العنف: الخُرْق بالأمر وقلة الرفق به، وهو ضد: الرفق. . . والتعنيف: التوبيخ والتقريع واللوم"[9]. أي ما نسميه اليوم: العنف اللغوي. ولا يبعد المعنى المعاصر المفهوم من لفظةViolence والألفاظ المقاربة لها في اللغات الأخرى، من ناحية مبدأ استعمال القوة بشكل مشروع وغير مشروع. كما أن للعنف

مجالات متعددة، منها العنف الرمزي والعنف اللغوي بالإضافة إلى العنف الجنسي والعنف ضد المرأة والأطفال وغير ذلك، مما أكثرت الأمم المتحدة من الحديث عنه وعقد الاتفاقيات بخصوصه. أما ما نعرض له فهو العنف الثوري المصاحب لمحاولات الشعوب التحرر من الاحتلال والاستعمار. أما ريموند وليامز فتتبع في قاموسه الثقافي-الاجتماعي (الكلمات المفاتيح) تطور اللفظة في الإنجليزية، وذهب إلى أن كلمة "عنف الآن صعبة، لأن معناها الأساسي: اعتداء جسدي، لكنها تستعمل بمعان ليس من السهل تحديدها، (منها): استعمال القوة المادية بما في ذلك استخدام الأسلحة والقنابل، لكن يجب عندئذ إضافة أن العنف محصور هنا على الأعمال غير المخوّلة، عنف الإرهابي، لكن ليس عنف الجيش (إلا من قبل المعارضين) حيث يفضل استعمال قوة، وحيث توصف معظم العمليات الحربية والاستعداد لها بأنها دفاع.."[10].

وبحسب جورج لابيكا وهو واحد من أبرز المفكرين الذين تصدوا لفلسفة العنف والثورة في إطار عالمنا المضطرب المعاصر، "فإن العنف الثوري للمستغلّين المقموعين ليس خياراً حرّاً، وإنما هو مفروض عليهم ضمن ساحة الصراع الطبقي"[11]. وفي تعريفه للعنف في معجم الماركسية النقدي ذهب لابيكا إلى أن : "العنف ليس مفهوما معينا، إنه ممارسة للعلاقات الاجتماعية تعبر عن أشكال عديدة تتّخذها هذه العلاقات، وبالنسبة للماركسيين، تعتبر العلاقة بين روبنسون كروزو وجمعة بمثابة الرمز الذي أصبح كلاسيكيا فيما بعد.. يخضع العنف الثوري في صيغته المتعارف عليها إلى تحديد ذي ثلاثة جوانب:

—**الأول**: يأخذ بعين الاعتبار ميزان القوى القائم والظرف أو الأزمة والشروط الموضوعية للثورة.

—**الثاني**: يتعلق بإيجاد الرد المناسب للمقهورين في مواجهة ممارسة العنف من قبل الطبقة الحاكمة وفي مواجهة علاقات الاستغلال، ابتداء من تكوين الطليعة والحزب، إلى مختلف أشكال النضال من الإضراب إلى الانتفاضة المسلحة، وهكذا ينتج العنف عن دوافعه الحقيقية..

—**الثالث**: ويتعلق بالغاية، إن العنف لا يرمي البتة إلى ضرب من ضروب التنفيس عن الغضب، بل إلى الاستيلاء على السلطة السياسية، وبتعبير آخر على الدولة..."[12].

كما يشير لابيكا في نهاية عرضه الموجز إلى ماو تسي تونغ، الثائر الماركسي الصيني الذي تأثرت الثورة الفلسطينية بأفكاره، وكتب كنفاني نفسه عن أحد كتبه، من موقع الإعجاب به، ودعوة الفدائيين إلى قراءته واستلهام أفكاره واستراتيجياته، ينقل لابيكا عن ماو تسي تونغ: "إن تجربة الصراع الطبقي في مرحلة الإمبريالية تبرهن على أن الطبقة العاملة والجماهير الكادحة لا يمكنها أن تنتصر على الملاكين العقاريين والبرجوازية المسلحة إلا بواسطة البنادق، وإذا كنت تريد أن تزول البنادق نهائيا، فاحمل بندقيتك!"[13].

وقد عرض غسان كنفاني في أحد مقالاته لكتاب (حرب العصابات) لماو تسي تونغ، بمناسبة ترجمته إلى العربية عن دار الطليعة البيروتية بعنوان: من يتبرع بهذا الكتاب للفدائيين؟ ويقول عنه: "أفضل ما يستطيع ثري عربي أن يفعل هذه الأيام هو أن يشتري خمسة آلاف نسخة من كتاب حرب العصابات بقلم المعلم ماو تسي تونغ، ويوزعها ذات اليمين وذات اليسار على كل فدائي عامل، وكل من يعرف بأنه عاجلا أو آجلا سوف يصير فدائيا، وفي رأي أن هذا الكتيب الصغير الذي يمكن أن يوضع في كيس الرصاص أو في جيب البزة العسكرية يوازي في أهميته البندقية التي هي الصديق الأول والأخير للفدائي"[14]. وينقل غسان فقرات من الكتاب تغري بقراءته واعتماده في حرب العصابات بصيغتها الثورية الفلسطينية التي تتلاءم مع العمل الفدائي الفلسطيني. والقصد من كل هذا تأكيد حقيقة ساطعة ربما لا تحتاج إلى إلحاح شديد، تتمثل في إيمان غسان المبدئي بدور السلاح والمواجهة المباشرة مع العدو في التحرير، وأن ذلك هو الطريق الوحيد بعيدا عن أية مواربة.

وأما عنف اللغة فجانب آخر أبرزه لوسرِكل في كتاب يحمل هذا العنوان، وقد ذهب في كتابه إلى أن الفكاهة والمزاح والسخرية أيضا تتضمن قدرا كبيرا من "عنف اللغة". كما قد يظهر ذلك في الكناية والتلاعب بالكلمات والتصحيف، وقد ركّز لوسركل على ما يسميه (المتبقّي) وهو ما لا تنتبه إليه النظريات اللسانية، ويختبئ عنف اللغة أكثر ما يختبئ في ذلك الجزء المهمل من لسانيات العنف، يقول: "المتبقي هو ذلك الجزء من اللغة الذي يُفسَد والذي يجري عليه الفساد. هو الحد الفاصل بين اللغة والعالم المادي. وهو حد تناقضي. .إن العلاقة بين النص والعالم ليست علاقة استغراق أو امتصاص (حيث يكون العالم نصا، ويكون النص عالما)بل هي علاقة تناقض، مزيج مادي من الكلمةword والعالم world سيتيح للغة أن تنتمي إلى نظام آخر من الموجودات مختلفة عن الأجسام التي تكوّن

العالم"[15]. ويحاجج لوسيركل بأن ما يمكن تسميته عنف اللغة "يجب أن يؤخذ حرفيا، ليس عنف الرمز، بل عنف التدخل، عنف حدث لا تمنعه لا ماديته من أن تكون له آثار مادية، وهي ليست آثارا استعارية، بل آثار تحوّل"[16]. ويقول عن الألم الناتج عن عنف اللغة:"نلحظ أنَ اللغة هي مصدر الألم، ليس بشكل مباشر. وإنما من خلال العنف الذي توقعه تلك الأصوات، العنف اللغوي للفهم الحرفي، الذي يهدد بالتحول إلى عنف حرفي من قبل اللغة. إن عنف المشاعر والغضب ومشاعر الذنب، حالما نفسرها بالمعنى الحرفي للغة، تصبح عنفا مؤلما ذا طبيعة جسدية"[17]. ولقد حملت روايات غسان كنفاني قدرا من هذا التعبير عن العنف كما سنرى في قراءة نصوصه.

أما لفظة مقاومة RESISTANCE فهي ليست لفظة غريبة عن القاموس العالمي، وقد عرض لها طوني بينيت ورفاقه في معجم الثقافة والمجتمع، وفيه: "لعل أكثر السياقات تكرارا للحديث عن المقاومة الإنسانية عبر القرون هو الحديث عن الصراع المسلح. مع ذلك فإن عنصر الذاتية في المقاومة هو الذي يعطي المصطلح مغزاه الكامل، وهو الذي مهما تكن فيه المزايا المادية فإن الروح تستطيع أن تصمد على الاستعمار الذي يشنه الآخرون. وفي أواسط القرن العشرين تجمعت هذه الإيحاءات ضمنا حول المقاومة الفرنسية التي شكلها عام 1940 الوطنيون الذين التزموا بصد قوى احتلال ألمانيا النازية. وبعدها اتخذت هذه الصورة الشعبية الوطنية منعطفا مختلفا، في بلاغة الصراعات المضادة للاستعمار. وساعدت هذه النقلات المكانية على توليد مصطلحات جديدة مثل: حركة المقاومة، ومقاتلو المقاومة، والمقاومة السرية، وأبطال المقاومة.."[18].

لقد استشهد غسان كنفاني في أعقاب عملية اللد الشهيرة التي نفذتها الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين في عمق الأرض المحتلة وكانت اختراقاً مفزعاً للاحتلال، ويبدو أن قرار اغتياله مع القادة الآخرين كان في أعقاب تلك العملية والعمليات المشابهة. وقد دافع غسان عن تلك العملية بوصفه ناطقا باسم الجبهة الشعبية، وبوصفه المثقف الثوري والمنظر المثقف للكفاح المسلح دون مواربة. ومن تعليقه على عملية اللد ودفاعه عنها وتبيانه لأثرها قوله: "كلُّ الّذي فعله فدائيّو اللدّ هو أنَّ كلّ واحدٍ منهم قوّص مئةَ طلقة، ورمى قنبلةً يدويّةً واحدةً أو اثنتين، لمدّة دقيقتين، وذلك في قلب أرضٍ محتلّة، وعلى موقعٍ استراتيجيّ، ضدّ عدوٍّ ما زال يذيقُنا الموتَ **كلّ ثانية**. وهذا اسمُه عنفٌ وهمجيّةٌ وبربريّةٌ وقتلٌ وفتكٌ ولا إنسانيّةٌ ووحشيَّة، أمَّا ذلكُما الطُّنّان الألفان - أيْ مليونا كيلو من الموت -

في أقلّ من خمس ساعات، فوق عددٍ لا يُحصى من القرى الفيتناميّة، [وأمّا] القنابلُ ذاتُ الشّظايا البلاستكيَّة التي لا تَقْبل بأن تقتلَ إلّا بعد أن تعذِّبَ الجريحَ شهرين أو ثلاثة شهور، أمَا هذه الجريمة الجماعيّة، التي هدفُها الاحتلالُ وليس التحرير، فاسمُها في قاموس الصحف والإذاعات: غارة إستراتيجيّة"[19]. إنه يتكلم هنا عن الفرق بين المقاومة الحقة، والاحتلال البغيض، مثلما يؤكد موقفه المبدئي من الكفاح المسلح والعنف الثوري دون مواربة. وقد فرّق غسان في بعض كتاباته بين الثورية والتطرّف: "فالثورية ليست تطرفا بالمعنى المفهوم (أي أنها هوجاء ورعناء و..) ذلك بأنها تمتاز بالمرونة التي تتصف بها أي عملية ثورية مخطّط لها. .والمرونة كي لا يساء فهمها لا تعني المساومة والحلول الوسط، لكنها تعني تجنب الهزائم، واختصار الزمن والمعارك، وهكذا تصبح الصورة التي قدمها لنا أعداؤنا عن القومية العربية السليمة التي قالوا إنها متطرفة - أكثر وضوحا، فهي قومية لا تساوم. .ولا تنقل المعركة إلى رشاوى ومؤتمرات، وهي قومية لا تتساهل، لكنها قومية مخطط لها، تحقق معاركها بالفهم الثوري، وبحسب الخطوط العريضة لمثلها العليا. .وتتجنب أيّ انزلاق يمكن أن تقع فيه تحت ستار كلمات مطاطة مثل: اعتدال ومهادنة ولا تطرف واصطلاحات أخرى كثيرة مائعة تصدرها الدوائر المعادية كل ساعة"[20]. صدر هذاالكلام عن غسان في نهاية ستينات القرن العشرين، وما يزال كلاما عاملا لأننا ما زلنا نواجه الكلمات الضبابية ذاتها، يروّجها الإعلام ضمن حملة منظمة على المقاومة، ويتخذ أحيانا من الإرهاب - ومواجهته حق- يتخذ منه قميص عثمان، لنكون مجددا أمام مبدأ الحق الذي يراد به الباطل، أي حماية إسرائيل ومصالحها وتمديد زمان هذا الاستعمار البشع. لقد مارست الشعوب في تحررها قدرا من العنف الثوري، والحالة الوحيدة التي يجري فيها تمويه هذه "المقاومة" والادعاء بأنها إرهاب هي الحالة الفلسطينية وما يقاربها من حالات. ولسنا نحتاج إلى كلمات كثيرة للتذكير بأن الشعب الفلسطيني قد تعرض لحرب إبادة، وإلى تشريد وترويع دفعا معظمه إلى التهجير القسري إلى بلدان مجاورة لفلسطين وأخرى بعيدة، وما زال أبناؤه يعانون، وما زال اللاجئون الذين لهم حق العودة قانونا بعيدون عن وطنهم وبلداتهم، فدولة الاحتلال لا تعترف بحق العودة وتقرير المصير، وهو حق عالمي وفق مواثيق الأمم المتحدة، مع الإشارة إلى رفض دولة الاحتلال لهذه المواثيق ورفضها تطبيق القانون الدولي وقرارات الأمم المتحدة رغم أنها ليست منصفة تماما للشعب الفلسطيني.

ولقد نظر عز الدين المناصرة في أنماط المثقفين اليوم وقسّمها من منظور المقاومة في أنماط أهمها المثقف المقاوم الذي ما زال مقاوما "يحاول تحديث آليات المقاومة بفروعها المختلفة، ومنح المقاومة عمقا ومعنى عالما إنسانيا مستندا إلى القوانين العالمية الدولية التي تبيح له حق المقاومة بأشكالها كافة. والمثقف البرتقالي، الذي يتلذذ بتبعيته للمقولات الأمريكية الإسرائيلية باختطاف الحداثة وحصرها في التكنولوجيا والترويج لكلمة حق أريد بها باطل أي ما يسمى بثقافة السلام. .هدفه هو تمجيد الثورات البرتقالية المضادة لأماني شعبه في ظل ثقافة الشرق الأوسط الكبير الأمريكية الإسرائيلية. والمثقف التبريري هو المثقف الانتهازي الفاسد الذي يريد الجمع بين السماء والشيطان و يريد الجمع بين ثقافة المقاومة والتأسرل والتأمرك والتفرنس في سلة واحدة. والمثقف التقني هو مثقف الأرقام والحياد البارد الذي يكتفي بتوزيع الأدهاش والسحر الرقمي الافتراضي. .والمثقف السلفي الذي يرى أنَ الدفاع عن الأرض أمر دنيوي زائل، وأن الأولوية يجب أن تكون للدفاع عن السماء. يلتقي هذا المثقف مع المثقف البرتقالي التقني في أن كليهما لا يحبذ فكرة الوطن والهوية والأرض والثورة والدفاع عنها، كلاهما يعيش في السماء (أو الفراغ) السلفي بتحالفه مع الماضي الذي لن يعود، والبرتقالي بتحالفه مع مثالية كونية غير موجودة على الأرض المعذبة، كلاهما أصوليان"[21].

**2-غسان كنفاني ونقد أدب المقاومة:**

نتج عن العمل السياسي والحركي المباشر لغسان كنفاني إلى جانب اهتمامه بالكتابة بشغف ومسؤولية أن يغدو نمطا من المثقف العضوي المنتمي وفق تعبير غرامشي الشهير، يقول عنه الأديب الفلسطيني محمود شقير وفق هذا التوصيف: "كان مثقفا بالمفهوم الذي كرّسه غرامشي عن المثقف العضوي، انعكس حسه الثوري على أدبه، فلم يعرف الركون إلى أشكال أدبية ثابتة، ولم يهظ نصوصه بحمولات عاطفية زائدة ولا بالتفجع الرومانسي، ولم يكن صعبا عليه تحديد معالم الطريق إلى فلسطين"[22]. وقد كتب عنه فضل النقيب مرات عدة بحميمية ودقة، وهو أحد أصدقاء نضاله منذ بداياته في دمشق: " إنه كان قبل كل شيء فناناً. لم يكن التزامه الأساسي سياسيا أو أيديولوجياً، وإنما كان فنيا، ومع هذا قاده هذا الالتزام الفني إلى مركز النضال الثوروي، وهكذا لم يكن غسان كبقية الفنانين، ولا كبقية الثورويين، فقد كان مختلفا عنهم"[23]. وهذا الاختلاف بين

السياسة والأدب ليس اختلاف تناقض وإنما مرده اختلاف الأدوات بين العالمين، أدرك غسان نفسه لهذا الاختلاف، فلم ترتهن رؤيته الأدبية لسقف السياسة والحركة. وقد وجدنا له تعبيرا صريحا عن ذلك يشير فيه إلى تقدم أبطال رواياته على أبطال السياسة والحركة، يقول بعدما شاهد الفيلم المأخوذ عن رجال في الشمس: "لقد دهشت حين سمعت مجددا حوار أبطالي حول مشاكلهم واستطعت أن أقارن حوارهم بالمقالات السياسية التي كنت قد كتبتها في الفترة الزمنية ذاتها، فرأيت بأن أبطال القصة كانوا يحللون الأمور بطريقة أعمق وأقرب إلى الصواب من مقالاتي السياسية"[24]. وهو أمر ليس غريبا تماما لأن في الأدب حرية وانطلاقا يفتقر إليهما العالم السياسي المنظّم والمحدود بشروط موضوعية مباشرة.

آمن غسان كنفاني بالمقاومة فكراً وعملاً وتنظيماً، كما مر بنا، وفي إطارها كانت تجربته كلها حتى استشهاده، ولنا في دراستيه عن أدب المقاومة، ودراسة ثالثة عن الأدب الصهيوني ما يلقي الضوء على هذا الجانب المهم، قبل أن نلتفت إلى رواياته التي تتصل بهذا الجانب الحيوي من تمثيل المصير الفلسطيني القاسي في حالة اختيار الطريق الخاطئ في (رجال في الشمس)، إلى اكتشاف الطريق والأمل في رواية (ما تبقى لكم)، وصولا إلى معاينة الوطن تحت الاحتلال والحاجة إلى حرب لتسوية الأمور ومقاومة الصهينة والأسرلة مهما يكن أصلها في رواية (عائد إلى حيفا)، وصولا إلى رواية المقاومة المسلحة والتعويل على الطبقة الكادحة في روايته القصيرة (أم سعد). وإلى جانب رواياته وقصصه المكتملة والناقصة، وضع غسان كتابين في أدب المقاومة يعدان من أوائل ما ألف في هذا الموضوع الهام باللغة العربية، أولهما، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948-1966، وصدرت طبعته الأولى عام 1966م، وقد عرض فيه أدب المقاومة بعد النكبة، والبطل العربي في الرواية الصهيونية مقابل أدب المقاومة. وفي القسم المتبقي من الكتاب نماذج من أدب المقاومة تعد من النماذج المبكرة التي نشرت خارج الأرض المحتلة لتوفيق زياد ومحمود درويش وسميح القاسم وسالم جبران وغيرهم. ويلاحظ فيه الاهتمام بأدب المقاومة بوصفه مواجها للأدب الصهيوني، كما لا نغفل عن اهتمام كنفاني بالأدب الصهيوني وتحليله لدوره في قيام دولة الاحتلال والترويج للدعاية الصهيونية على مدى زمني طويل، قبل احتلال فلسطين وبعده. يقول: "مقابل أدب المقاومة العربي في فلسطين المحتلة يقف

الأدب الصهيوني جزءا من حركة الثقافة السياسية في الأرض المحتلة، وواحدا من الضغوط الأساسية التي تتصدى لأدب المقاومة العربي هناك، لا للتأثير عليه وسحقه فقط، بل أيضا لتشويهه على الصعيد الداخلي ومحوه على صعيد الدعاية الخارجية. عالميا لا نقاش هناك حول الدور الذي لعبه الأدب الصهيوني في تجميع رأي عام إلى جانب إسرائيل ودعاواها، إن إكسودس مثلا (لليون أوريس)، وكما قيل أكثر من مرة، قد خدم الدعاية الصهيونية أكثر مما فعل أي كتاب صهيوني سياسي"[25]. وتعرض غسان لأعمال أخرى كثيرة في دراسته تدل على مبلغ جهده لمعرفة العدو من خلال أدبه، حتى بدا له واضحا في العراء. وانتهى بعد تطواف طويل إلى "أن أدب المقاومة لا يتساءل، فهو يعرف طريقه جيدا، وهو واثق منها إلى أبعد الحدود آملا بنهايتها إيمانا لا يتطرق إليه الوهن. .وبإيجاز، إن أدب المقاومة العربي يحارب على جهتين، جهة التوعية والتعبئة، وجهة الرد عامدا أو غير عامد على الأدب الصهيوني ويثبت جدارته على الجهتين كلتيهما إثباتا لا تردّد فيه. ذلك أنه بالإضافة للقضية الكبيرة التي يعيها ويتصدّى لها ينطلق من إيمان عميق بالتزام ذاتي لا يتزعزع ويعي تماما ما قيمة التزامه ومهمة ذلك الالتزام الحياتي"[26]. وقد أكمل غسان جهده بإصدار كتابه الثاني بعدما توفرت له نماذج شعرية وقصصية أوسع من أدب المقاومة في فلسطين المحتلة عام 1948، وأعدّ بحثه الجديد. متوسّعا ومحلّلا ومكمّلا لبعض ما أومأ إليه في بحثه الأول. وعناوين الكتاب هي: الوضع الثقافي لعرب فلسطين المحتلة، وأدب المقاومة الفلسطيني أبعاد ومواقف، ونماذج من الشعر والقصة والمسرحية. لقد عوّل غسان على الباقين في أرضهم رغم قلة عددهم، ورغم صعوبة ظروفهم، ورأى فيهم تباشيرللغد القادم. وقد أبدى غسان إعجابه بمسرحية بيت الجنون لتوفيق فياض التي نشرت في ملحق الأنوار البيروتية، وفي ضوء هذه المسرحية المهمة تاريخيا وفنيا استخلص غسان "أن أدب المقاومة في فلسطين المحتلة قد ربط ربطا محكما بين المسألة الاجتماعية والمسألة السياسية، واعتبرهما طرفين في صيغة لا بد من تلاحمهما، لتقوم بمهمة المقاومة. وقد مضى ذلك الأدب إلى أبعد من هذا، حين أدرك في وقت مبكر أيضا الترابط العضوي بين قضية مقاومة الاحتلال الإسرائيلي وبين قضايا التحرر في البلاد العربية وفي العالم، وعلى هذه الجهات جميعها، بكل تعقيداتها، خاض أدب المقاومة في فلسطين المحتلة معركة التزاماته. .لقد اخترنا مثال بيت الجنون نموذجا للبساطة الأصيلة التي تتم فيها عملية الربط المعقدة. .فبطلها الوحيد الذي تتنازعه

تحديات متعددة يعود بين لحظة وأخرى لتثبت تلك التحديات جميعها حول محور واحد، هو المواجهة المباشرة مع التحدي الإسرائيلي الأثقل. وبالتالي تغدو كل التحديات المذكورة مربوطة إلى ذلك المحور بجاذبية لا فكاك منها، ولكنها جاذبية ليس من شأنها إلا توضيح أبعاد النزال"[27]. ونجد في الكتاب نفسه تأكيد غسان كنفاني على إيمانه بالمقاومة المسلحة والمقاومة بالكلمة، "ليست المقاومة المسلحة قشرة، هي ثمرة لزرعة ضاربة جذورها عميقا في الأرض، وإذا كان التحرير ينبع من فوهة البندقية، فإن البندقية ذاتها تنبع من إرادة التحرير، وإرادة التحرير ليست سوى النتاج الطبيعي والمنطقي والحتمي للمقاومة في معناها الواسع: المقاومة على صعيد الرفض، وعلى صعيد التمسك الصلب بالجذور والمواقف. ومثل هذا النوع من المقاومة يتخذ شكله الرائد في العمل السياسي والعمل الثقافي، ويشكل هذان العملان المترافقان اللذان يكمل واحدهما الآخر الأرض الخصبة التي تستولد المقاومة المسلحة وتحتضنها وتضمن استمرار مسيرتها وتحيطها بالضمانات. ومن هنا فإن الشكل الثقافي في المقاومة يطرح أهمية قصوى ليست أبدا أقل قيمة من المقاومة المسلحة ذاتها، وبالتالي فإن رصدها واستقصاءها وكشف أعماقها تظل ضرورة لا غنى عنها لفهم الأرض التي ترتكز عليها بنادق الكفاح المسلح"[28]. أما كتابه الثالث ضمن هذه البؤرة النقدية البحثية فقد حمل عنوان، في الأدب الصهيوني (ط1: 1966) وهو كتاب رائد من الناحية التاريخية ضمن مبادرات كنفاني ووعيه بصعوبة المعركة وخطرها على كل الأصعدة. وقد قسمه إلى خمسة فصول تعطينا عناوينها فكرة مبدئية عن طبيعة دراسته وشمولها: (الصهيونية تقاتل على جبهة اللغة، ولادة الصهيونية الأدبية، العِرْق والدين في الأدب الصهيوني يستولدان الصهيونية السياسية، شخصية اليهودي التائه نشأتها وتطورها، الأدب الصهيوني يضبط خطواته مع السياسة، العِصمة اليهودية أمام عدم جدارة الشعوب الأخرى، المبررات الصهيونية أمام اغتصاب فلسطين، من جائزة نوبل إلى عدوان 5 حزيران). ومن استنتاجاته الواضحة: "وربما كانت تجربة الأدب الصهيوني هي التجربة الأولى من نوعها في التاريخ، حيث يستخدم الفن، في جميع أشكاله ومستوياته، للقيام بأكبر وأوسع عملية تضليل وتزوير تتأتى عنها نتائج في منتهى الخطورة"[29]. وربما كان التذكير بما ورد في الفصل الأخير حول منح جائزة نوبل للصهيوني الإسرائيلي يوسف جغنون مفيدا في التذكير بالضمير المقاوم لغسان ثقافيا وسياسيا وفضحه هذا التزوير. "لقد جاء منح نوبل لعغنون بمثابة شهادة أدبية مزورة وغير شرعية لأنسنة ما هو غير

إنساني ولإعطاء قيمة حضارية لما هو رجعي وتعصبي. إن جائزة نوبل لعغنون هي بمثابة (وثيقة بلفور) أدبية"[30]. ومن موقع تقديره العالي لأدب المقاومة، ولثقافة المقاومة، أراد لها أن تكون مقاومة متميزة، تلتزم بشروط الجمال، وبأعلى اعتبارات الفن، بعيداً عن الخطابة الانفعالية والشعارات الرنانة. ونجد مصداق ذلك في إنتاج غسان نفسه الذي يعد نموذجاً للأدب بشروطه الأدبية الذاتية، ونموذجاً للوعي المقاوم الذي يتفاعل معه القارئ العادي، حتى لو لم يكن معنياً باشتراطات الأدب وتفاصيله الجمالية، كما نجد تأكيدا لذلك في ما كتبه كنفاني مراراً في نقده لبعض الإنتاج المحسوب على المقاومة، ولكنه ضعيف من الناحية الفنية. مثل هذا الإنتاج يقسو عليه كنفاني، إذ يرى فيه استهتاراً بالمقاومة والفن وتشويها لهما معاً. ولو قرأنا في كتابه الذي نشر متأخراً بعد استشهاده «مقالات فارس فارس»، لوجدنا كثيراً من الأمثلة التي يقف فيها موقفاً حاسماً من رداءة الأدب والفن الذي كتب تحت عنوان «المقاومة» أو «الثورية». ففي مقالة له عن قصص شولوخوف الأديب الروسي الشهير، يبرز تلازم الجمال الفني مع الالتزام والثورة. يقول عن شولوخوف: "إنه ملتزم، منحاز، يبحث عن إشراق الثورة، وانتصارها ويتعاطف مع رجالها، لكنه بالرغم من ذلك (أم تراه: لذلك) لا يخون التزامه الفني"[31]. وبعدما يستعرض بعض نقاط الجمال في مجموعة شولوخوف يخرج بنتيجة واضحة، أنها: "برهان قاطع على أن الأدب الملتزم يستطيع أن يكون جميلا ورائعا، وأن المشكلة ليس في أدب ملتزم وأدب غير ملتزم، ولكن في أدب جيد وأدب (بزرميطي)"[32]. وفي موطن آخر، ينقد ديوان شعر وطني مما كثر نشره في تلك المرحلة: "ولقد آن لنا أن لا نغفر للرجل الوطني امتياز توسيع أشغاله، وأن نقنعه بأنه ليس من الضروري أن يكون شاعرا لتكريس وطنيته"[33].

ويقول في التعليق على كتاب من أدب الهذيان لمصطفى أبو لبدة أصدره في شبابه: "هل يوجد سكران أكثر من هذا ليقول هذا الهراء؟ نعم، يوجد، هو نفسه الذي يقول في ص70 من الكتاب نفسه: إن الخامس من حزيران هو الحكم بالبطلان على ذهنية ونمط تفكير مارسناه". إذا كان 5 حزيران كارثة، فهو لأن مصطفى أبو لبدة لم يصب بقنبلة نابالم كي يكتشف أن العمل الفني هو الوعي، وأن الإنسان هو الوعي، وأن طق الحنك والهذيان: طق حنك وهذيان!"[34]. وهو يقف موقفاً ناقداً حاسماً من مجموعة قصصية "ثورية" لخليل فخر الدين، عنوانها "لا تشتروا خبزاً، اشتروا ديناميت"، ويبدأ مقالته بسخرية جارحة:

"يسمي المؤلف القصص العشر في مجموعته: قصصاً ثورية، ولكن لو كانت وكالة الاستخبارات الأميركية تفهم، لطبعت من هذا الكتاب مئة مليون نسخة، وقصفت بها العالم الثوري حتى يطلّق الثورية"[35]. ويشرح كنفاني موقفه من هذا النوع من الأدب فيقول: "وأنت تبدأ بقراءة الكتاب، وفي ذهنك أنه سيجيب على سؤال: لمن الأدب والفن؟ فنجد أن الجواب، على ضوء القصص الموجودة فيه، كما يلي: للتافهين، المزايدين بالوطنية، المصابين بالهستيريا، الذين لم يقرأوا في حياتهم كتاباً، ولم يتعرفوا إلى ذوق فني. . . فإذا كانت هذه هي مهمة الأدب والفن بعد الخامس من حزيران، فشرّفوا اركبوا على أكتافنا بحجة الخامس من حزيران، وامسحوا بذلك اليوم الأسود كل ما تراكم من وحول القصور الفني والفشل الأدبي، واحشونا حشواً بالخطابات والتظاهرات باسم: العمل الفني المرتبط بالجماهير"[36]. ويختم كل ذلك برأي حاسم في مسألة الفن والأدب: "لا: المسألة ليست بهذه السهولة، والوطنية التي هي (عَ العين والراس) ليست جواز مرور إلى عالم الفن إن لم تكن تعتلي صهوة موهبة أصيلة. فمكسيم غوركي ليس تقدمياً فقط، ولكنه أديب تقدمي. . . فكتابة قصة ناجحة هو عمل وطني أيضاً، ولو فعل مكسيم غوركي مثلما فعل خليل فخر الدين لتأخرت الثورة البلشفية قرناً كاملاً على الأقل[37]"وآخر ما يمكن أن نشير إليه من مقالات هذا الكتاب الحيوي الذي يبرز جانبا خفيا مغمورا من جوانب إبداعات غسان كنفاني ترحيبه بكتاب أكاديمي معروف هو كتاب الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي للمرحوم يوسف خليف، وهي التفاتة تومئ إلى نشوته بطاقة التمرد التي رآها في تجربة الصعاليك وأبرزها الكتاب في الوقت الملائم، يقول غسان: "إن أسماء مثل: تأبط شرا، والسليك بن السلكة، وعروة بن الورد، والشنفرى. . أسماء شريفة وعملاقة في تاريخ الكبرياء العربي. .وراء هؤلاء كانت توجد قضية. .وكان التزامهم بهذه القضية يدفعهم إلى القتال من أجلها حتى لو أدى ذلك إلى تكتّل العالم القبلي برمته ضدهم، الأمر الذي كان ينهيهم دائما إلى موت بطل ومتوحد في صحراء مجدبة لا ترحم. لقد كانوا أصحاب رأي تقدمي وثوري، ومقاتلين من أجله إلى حدود الوحدة والموت. وكذلك كانوا رجال حروب العصابات الصحراوية، ولكنهم فوق ذلك كله كانوا شعراء من الطراز الأول"[38]. لقد نقل غسان بهذا التعليق دلالة الكتاب التراثي كله إلى معنى ممتد جديد يجعل من تجربة الصعاليك رافدا جديدا وأصيلا من روافد الثورة والمقاومة والثورة.

## 3.غسان كنفاني: أمير السرد المقاوم

- أين يكمن جمال الرواية عند كنفاني؟ وهل نقدّر رواياته لأن صاحبها شهيد؟ كثيرون كتبوا عن الثورة والمقاومة ولم يقيض أن تبقى أعمالهم شأن أعمال كنفاني، بل سخر غسان من بعضهم بتوقيع "فارس فارس" كما مرّ بنا، لأنه لا يكتفي بالشعار وحده، فلا يكفي أن تكتب هراء ثوريا بأسلوب رديء لتكون أديبا مقاوما ملتزما بثقافة المقاومة.

لقد كان غسان كنفاني أديبا ملتزما باشتراطات الجمال الأدبي، ولم يكن أديبا أيدولوجيا دعائيا، ولهذا السبب ما زالت رواياته مقروءة يجد فيها القراء على اختلاف مستوياتهم قدرا عاليا من الجاذبية وإمكانات القراءة والتحليل. وبمعنى الحرص على التجديد الشكلي والفني فتقع أعماله الروائية في طليعة الأعمال المجددة، بخروجها على النسق السردي المنظم، وباختيارها الشكل الحديث الذي يميل إلى التكثيف وإلى التداعي وإلى خلخلة الانتظام السردي، إلى جانب لغته السردية المنضبطة التي توازن بين المحتوى الحكائي المكثف، واستعمال اللغة الشعرية باقتصاد شديد، يبرز المواقف الدالة، مع التنبه إلى إمكانات الإفادة من الفنون المجاورة كالرسم والتشكيل الذي برع فيه غسان وأفاد من تقنياته في رسم المشهد السردي بطريقة تشكيلية جديدة.

ونتيجة لاختياره الطريقة المختزلة المكثفة بدت رواياته من نوع (النوفيلا) أو الرواية القصيرة، وهو نوع ثالث في رأينا يقع بين القصة القصيرة والرواية، وبهذا التصنيف ينبغي التعامل مع كتاباته، وسوف يتفهم القارئ حينذاك العلاقة بين قصر الرواية والعدد القليل من الشخصيات، والتقسيم إلى فصول أو مشاهد أو لوحات، وهي طريقته الأثيرة في بناء رواياته القصيرة، بما يمكّنه من السيطرة على عالمها المكثف. تلفتنا لغة غسان أيضا، فبالإضافة إلى الاقتصاد اللغوي، فإنها تظل لغة سردية، بعيدة عن أصباغ البلاغة التقليدية، وهي من أقرب الأعمال المبكرة التي وسمت لغة الرواية الحديثة بلغتها المنطلقة السهلة، خلافا للغة الشعر "الرفيعة"، بتركيزها على عناصر التصوير والبديع والزخارف، ولعل طبيعة حياة غسان ونشاطه الإعلامي وكتاباته الصحفية قد أسهمت في صقل لغته، وتدريبه على هذا المستوى المهم الذي يذكرنا ببلاغة السهل الممتنع، بما فيه من جاذبية قرائية، ومن إمكانات الوصول إلى جمهور واسع من القراء، وهي أمور هامة سعى دائما إلى الالتزام بها. لجأ غسان بتأثير من قراءته ورغبته في أن يكون كاتبا مواكبا للحداثة الروائية إلى التقنيات الحديثة التي يمكن أن تستجيب لرؤيته، وربما نتيجة لاندغامه بالقضايا التي

كتب عنها وكلها ذات صلة بالفلسطيني وبالهوية والمقاومة والثورة، فلقد طوّر تلك التقنيات وكيّفها ولم يكن تطبيقه لها ميكانيكيا، حتى في أكثر أعماله وضوحا من ناحية وضوح مصادر التأثير وهي رواية "ما تبقى لكم" التي أفاد فيها من الصخب والعنف، وحاول أن يكتب رواية فلسطينية بصخبها وعنفها، وبما يمور فيها من اكتشاف الطريق الصحيح التي كانت غائبة أو خاطئة في رجال في الشمس، وكلتا الروايتين فيها صحراء، صحراء الكويت وصحراء النقب (في فلسطين)، ولكن الثانية بدت شديدة الرفق بحامد، وكأنها أم حنون، حتى وهو يصارع عدوه وجها لوجه، كأن هذه الصحراء في بعض استبصاراته هي ساحة النزال مع العدو، وليست صحراء الكويت والبصرة. ولقد لجأ غسان للتداعي الحر، ولوجهات النظر، وتعدد الرواة، وإلى الرسائل، وأشكال متنوعة من الحوارات، وإلى تحويل الفكرة إلى تمثيل سردي، من خلال أنماط الرواة المتعددين، إلى جانب بلاغة الاختيار وجماليات التعمد التي تؤدي إلى فكرة بعينها، تعكس رؤية غسان وتفكيره، وتنقل البعد السردي إلى مستوى رمزي ممتد.

- **رواية: رجال في الشمس(1963):**

التقط غسان فكرة هذه الرواية أو حادثتها المركزية من خبر عابر نشر في بعض الصحف وفق شهادة بلال الحسن زميل غسان في دمشق والكويت وبيروت، يقول بلال الحسن: "في الكويت عام 1957-1958كان غسان يكتب رواية عن حياة المقيمين في الكويت. .وأثناء كتابة الرواية، التي لم تكتمل ولم تظهر، نشرت الصحف حادثة العثور على جثث عدد من العمال عند مكب نفايات المدينة، وقيل إنهم ماتوا داخل خزان سيارة نقلتهم ليعبروا الحدود تهريبا واختنقوا داخل الخزان"[39]. ويقول فضل النقيب تعليقا على ذلك: "أخذ غسان من الواقع حادثة العمال الذين ماتوا اختناقا، وصاغ منها قصة أبو قيس، وأسعد، ومروان الفلسطينيين الثلاثة الذين حضروا من مخيمات الشتات إلى البصرة بهدف البحث عن شخص يساعدهم في مقابل أجر، على الدخول غير القانوني إلى الكويت ليتمكنوا من كسب الرزق الذي يساعدهم على الحياة، ويساعد عائلاتهم التي تركوها في المخيمات بلا معيل"[40]. وتقول آني كنفاني عن زمن الكتابة الفعلية لهذه الرواية وظروفها: "كان العام 1962. ووقعت محاولة من "القوميين السوريين" لإحداث انقلاب. فجال عناصر الجيش على المباني، يفتّشونها. كنا حينها نعيش في بناية "صيدلية المدينة" في الحمراء. فلما وصلوا إلى بنايتنا، سألوا الناطور عن بيتنا فأبلغهم بأن سيدة أجنبية تقطن

فيه وحدها. ذهبوا. .لكن غسان لم يكن يمتلك أوراقاً رسمية تخوّله الإقامة في البلد. كان وجوده غير شرعيّ. لشهرٍ بقي في البيت. وخلال هذا الشهر، كتب "رجال في الشمس". إلى حالة الأسر، استحضر جزءاً آخر من حياته. فهو كان يعمل في الكويت، ويقضي الصيف في دمشق. فكان يقود سيارته أو يستقل الباص إليها، تحت شمس الصيف في الصحراء"[41]. وليس من الصعب الربط بين هاتين الواقعتين في كتابة رجال في الشمس، فقد استوحاها من حادثة الجثث التي نشرت في الصحافة الكويتية، وكانت الفكرة قد اختمرت في ذهنه في بيروت، فاستغل الشهر الذي اختفى فيه لإنجازها دفعة واحدة. وهي فعلا مكتوبة بنفس متصل كأكثر أعمال كنفاني التي لم يكن يجزّئ كتابتها، ربما كان يسبق ذلك بناؤها في ذهنه حتى تختمر، ثم يكتبها دفعة واحدة، كانت هذه طريقته الأثيرة، ولذلك كانت مسوداته قليلة، بل لم يكن لديه وقت للكتابة وإعادة الكتابة، ويدل على هذا أعماله الناقصة، فالمنجز منها ليس فيه ملامح المسوّدات، ويأتي النقص من آخر الرواية، وليس داخل الجزء المكتوب. يقول إحسان عباس عن واقعية غسان كنفاني: "رغم بلوغ غسان في التزام الواقعية إلى درجة يتعذر فيها الفصل أحيانا بين الواقع الحضاري والواقع الفني، فإننا لا نستطيع أن نعدّه (وثائقياً) في فنه، لأنه لم يكن يكتفي بترتيب عناصر الواقع الحضاري على نحو تاريخي متصاعد أو متكامل، بل كان يعيد ترتيب تلك العناصر ويمنحها التكثيف والتوجيه، ويستغل فيها الصور والمقارنات، بحيث تجيء خلقا جديدا هو الواقع وليس به، هو الواقع الذي يراه أو يريد أن يراه قاص متفنن ملتزم، وليس هو الواقع الحرفي طبيعيا كان أو حضارياً".

قرأ إحسان عباس شخصية "أبو الخيزران" في رواية "رجال في الشمس" رمزا للقيادة الفلسطينية في بعض الظروف التي مرت بها القضية. وهي تؤدي دورا قاتلا مغررا خادعا مخدوعا قائما على المداورة والمراوغة والكذب. شأنها في ذلك شأن المهربين الآخرين - ممثلي القيادات العربية الأخرى - ولا تبقى هناك حاجة تدفعنا لنسأل بعد ذلك: لم اختار القاص أن يكون أبو الخيزران امرئا قد فقد قدرته الجنسية؟ فذلك يجيء وكأنه أمر طبيعي، وخاصة حين نعلم أن أبا الخيزران أصيب بذلك في حوادث سنة 1948م، حيث أصيبت القيادة الفلسطينية بالعجز والعنّة، وظلت مع ذلك تدّعي أنها تستطيع توجيه الفلسطينيين وإنقاذهم. وها هي الأجيال الثلاثة التي يمثلها أبو قيس وأسعد ومروان لا تزال في طيبة مفزعة

تؤمن بالخلاص على يد تلك القيادة. وهي أجيال مرتهنة بقيودها الوضعية، وليس لديها أي شعور بضرورة الثورة.."[43].

تنتهي رحلة الفلسطيني بعيدا عن الوطن إلى الموت القاسي، وليس الموت الكريم، ولا ينفع حين ذاك محاولة أبو الخيزران تبرئة نفسه بتوجيه التهمة إلى الآخرين الذين لم يدقوا جدران الخزان:

"انزلقت الفكرة من رأسه ثم تدحرجت على لسانه:

-لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟..

دار حول نفسه دورة ولكنه خشي أن يقع فصعد الدرجة إلى مقعده وأسند رأسه فوق المقود:

-لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟ وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

-لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟"[44]

ولقد حول توفيق صالح هذه الرواية إلى فيلم عنوانه (المخدوعون) وغيّر قليلا في النهاية بأن جعل الثلاثة يدقون ويدقون، ولكن لا يسمع أحد إيقاع دقاتهم، أي أنهم لو دقوا ونبهوا فلن تتغير الأمور كثيرا.

ينطوي مشهد المصير الذي انتهى إليه أبطال الرواية الثلاثة على يد السائق\القائد الذي وعد أن يصل بهم برّ الأمان، على عنف شديد، سواء في الطريقة المفزعة لموتهم اختناقا داخل الخزان المعدني المغلق، وتحت لهيب الصحراء، أو في القفلة اللغوية التي صاغها كنفاني، بتكرار (لماذا) ثلاث عشرة مرة، وهو تكرار يؤكد عنف اللغة وعنف السؤال الذي يتجاوز أبا الخيزران ليغدو سؤالا وجوديا عنيفا، فضلا عن أنه سؤال يجمع الفجيعة مع غياب العلة أو السبب فيزداد عنفا وسطوة، إنه سؤال المصير الفلسطيني عندما لا يهتدي إلى الطريق التي توصله إلى الوطن.

- **ما تبقى لكم: اكتشاف الطريق**

وأما روايته القصيرة (ما تبقى لكم) فقليلة الشخصيات إذ هي قصة: حامد، وأخته مريم، وزكريا زوج مريم، إضافة إلى الساعة والصحراء. وقد حاول فيها أن يكتب رواية فلسطينية حديثة بأسلوب فوكنر في (الصخب والعنف)، كما أشار هو وكما حلل بعض نقاد الأدب المقارن هذا الأثر. ويمكن القول بوجه الإجمال إن ذهابه إلى فوكنر وتأثره به لم

يكن تأثرا آليا، بل فيه جهد كبير لتكييف شكل صعب مشتت مع أحوال الشتات الفلسطيني. وتمر فلسطين خلفية وعلّة للمصائر المأساوية، تفسر كل ما حدث: تأخّر زواج مريم بسبب منها، وضعفها أمام زكريا وحملها منه، ثم الزواج القسري درءا للفضيحة. أما حامد فقد غادر هاربا متسللا إلى غزة، مرورا بصحراء النقب الفلسطينية المحتلة. وتتناوب الشخصيات في الظهور دون فواصل، سوى ما تدل عليه تقنية حجم الخط، على طريقة فوكنر. ومادة الرواية تعتمد على التداعي ونتف الذكريات المكسرة، وعلى فيوض الوعي وأفكار الشخصيات.

الساعة تتك على الجدار في إيقاع يضيّق على الشخصيات، على مريم وهي تفكر لحظة بلحظة برحلة أخيها القاسية. وكذلك حامد وهو يواجه الجندي الصهيوني وحيدين في الصحراء، وتكون فرصة للمواجهة واختبار الصراع بين الجانبين. وأما العنف في الرواية فيبدو في حادثة اغتصاب مريم، التي توازي اغتصاب فلسطين، وهي حادثة مؤثرة مثلت لحامد ذلا وعارا مهينين، دفعاه إلى البحث عن طريق للخلاص من عاره، ولما لم يجرؤ على قتل زكريا أو أخته، فقد اختار المغادرة، ويتجدد العنف عندما يلتقي مصادفة بجندي صهيوني ضل عن فرقته، ويتواجه معه وهو يحمل سكينه في مواجهته في ليل الصحراء، ولقد ظل هو في مواجهة الجندي بينما اضطرت مريم لطعن زكريا وقتله بسكين المطبخ بعدما تعارك معها عراكا عنيفا هاجمها فيه لعلّه يتمكن من إجهاضها، فيقضي على أمل التجدد المتمثل في الجنين الخارج من العار، لم يكن أمامها خيار إلا طعنه دفاعا عن نفسها وعن جنينها بل وعن عار حامد الذي فقدته بسبب زكريا نفسه، وهكذا يعلو العنف في الرواية وتسيل الدماء، وتغدو اللغة في هذه المشاهد الحادة لغة عنيفة هي الأخرى في مفرداتها وإيقاعاتها وتراكيبها.

- **رواية عائد إلى حيفا:**

تقدم رواية (عائد إلى حيفا) مواطنا فلسطينيا من حيفا اسمه (سعيد س)، كان قد غادر مدينته بأثر من نكبة عام 1948، وهو الآن بعد عشرين سنة يقود سيارته برقمها الأردني من مرج ابن عامرإلى القدس ثم إلى حيفا، بصحبة زوجته (صفية) يوم 30 حزيران 1967 أي في نهاية شهر الهزيمة وذيولها، عندما فتح الاحتلال باب العودة للزيارة المؤقتة وهدم أو فتح بوابة منلدبوم، بعدما استكمل احتلال فلسطين وأعلن انتصاره على الجيوش العربية. الزيارة بعد عشرين سنة من خروج هذه الأسرة من حيفا. عادت

مستفيدة من ذلك الإذن لسبب تلكأت الرواية في إعلانه، في نوع من الإرجاء الفني التشويقي. ولكنها قبل الوصول إليه أثثت الطريق ببعض ما يتصل بأبعاد الصراع. يقول سعيد س لنفسه ولزوجته: "لقد فتحوا الحدود فور أن أنهوا الاحتلال فجأة وفورا، لم يحدث ذلك في أي حرب في التاريخ. .لماذا؟ لسواد عينيك وعيني؟لا، ذلك جزء من الحرب. إنهم يقولون لنا: تفضلوا انظروا كيف أننا أحسن منكم وأكثر رقيا. عليكم أن تقبلوا أن تكونوا خدما لنا، معجبين بنا. ولكن رأيت بنفسك، لم يتغير شيء. .كان بوسعنا أن نجعلها أحسن بكثير"[45]. ويذكر سعيد س بوابة (مندلبوم) وهي بوابة شهيرة أنتجتها الحرب بين شطري القدس، قبل استكمال احتلالها عام 1967م، حيث كانت ملتقى الفلسطينيين من الجانبين، من ظلوا تحت الاحتلال ومن غدوا لاجئين في الجهة الأخرى، يلتقون عندها في الأعياد وبعض المناسبات لتكون شاهدا على تمزيق الوطن وبعض مآلات الصراع، وتكون مظهرا "إنسانيا" مصطنعا، لهيئات الإغاثة. فتحت هذه البوابة من جهة الاحتلال مؤقتا بعد حرب 1967، وعكست رواية غسان قراءته وقراءة الراوي لهذا الحدث وما يختزنه من مفارقة: "أتعرفين طوال عشرين سنة كنت أتصور أن بوابة مندلبوم ستفتح ذات يوم. .ولكن أبدا لم أتصور أنها ستفتح من الناحية الأخرى. لم يكن ذلك يخطر لي على بال، ولذلك حين فتحوها هم بدا لي الأمر مرعبا وسخيفا وإلى حد كبير مهينا تماما. .قد أكون مجنونا إذا قلت لك إن كل الأبواب يجب ألا تفتح إلا من جهة واحدة، وأنها إذا فتحت من الجهة الأخرى فيجب اعتبارها مغلقة لا تزال، ولكن تلك هي الحقيقة"[46].

تمس هذه الفقرة بإيحاء وقوة أمورا كثيرة استبصرها غسان كنفاني، أبرزها ما يقع تحت مسمى "التطبيع" في أيامنا، فإن فتح العدو للأبواب بشروطه وإشرافه وإدارته لا يحقق شيئا، سوى السياحة الباردة في أرض محتلة، الأبواب المفتوحة مرحلة جديدة من مراحل الحرب، وهي شاهد على انتصار العدو واحتلاله، لا على شرعيته أو إنسانيته. ولذلك فإن حيفا التي سيتمكنان من رؤيتها بعد عشرين سنة ليست هي بالضبط حيفا التي يعرفانها أو يريدان العودة إليها: "أنت لا تربنها، إنهم يرونها لك". هذه "الفلسفة" كما أسمتها زوجته هي الوعي بالمدينة الواقعة تحت الاحتلال فليس الأمر رؤية "سياحية" لمدينة ما، وإنما هناك احتلال يقف بين الناس ومدنهم، حتى لو ظلوا فيها ولم يرحلوا. يسمي سعيد س الشوارع والأماكن بأسمائها العربية التي يحفظها عن ظهر قلب، ولقد تغيرت تلك

الأسماء وتهودت ضمن ما غير الاحتلال ومحا من معالم عروبتها. ولكن كل ذلك ليس إلا إطارا ومناخا للرواية القصيرة الحادة في شهادتها على زمن من أزمنة الاحتلال.

مشهد استرجاع يوم الاحتلال مشهد تلخيصي حيوي مؤثر، حيث يضيء سعيد س تفجّر الأحداث بطريقة مرعبة فوق طاقته وطاقة زوجته الصغيرة آنذاك، وقد خسرا ابنهما أو طفلهما خلدون الذي ضاع من يومها، فقد تركته نائما في سريره وخرجت تحت وطأة الحرب تفتش عن زوجها، فسحبها موج الفارين إلى الضياع. .وها هما بعد عشرين سنة يفتشان عنه في أول فرصة سنحت لهما للبحث عنه، بعد عشرين سنة. هذا هو سر الزيارة الذي ظل يتأجل ويتكشف بالتدريج ليكون جوهر المواجهة في بقية الرواية، تتجلى قدرة غسان وبصيرته في تجاوز الحزن والحنين وكل المشاعر الرومانسية إلى لون جديد من مواجهة المأساة، بصورة درامية محترفة مدربة على المواجهة، مواجهة الذات ومواجهة الآخر، دون أوهام ودون توريات كثيرة. خلدون هو جيل جديد لم يكن يعي شيئا عند حدوث المأساة، ولقد ضاع فيما ضاع من الوطن، وكان ضياعه جزءا من ضريبة الفرار، رغم كل مسوغاتها الواقعية ممَا يتصل بظروف الحرب الداهمة. فما مصير خلدون؟ وما موقفه من الآخر ومن والديه؟ هذا ما تختبره الرواية بصبر وإيجاز كثيف؟

ومشهد لقاء الوالدين بابنهما، أو من كان ابنهما، هو المشهد الأشد عنفا، إذ يجدان هذا الابن جنديا صهيونيا بعدما تبنته الأسرة اليهودية وسرقته كما سرقت بيتهما، يتحاوران مع المرأة اليهودية التي تقابلهما ببرود وتعرض عليهما أن يخيرا خلدون- دوف فهو اليوم شاب يستطيع أن يختار مصيره بنفسه. كيف يحل غسان هذه المسألة المعقدة بلا شك؟ يحلّها بالانتصار لمبدأ الانتماء للقضية: "الإنسان قضية" فلا يتحدّد بانتماء بيولوجي أو دموي، وإنما بانتمائه لقضية فلسطين، وهكذا يخسر خلدون رغم أنه حاول استعادته، ويكسب خالد، خلدون يغدو (دوف) الجندي الصهيوني، في الجانب المضاد لخالد الذي يعلن رضاه عن رغبته في الانضمام للفدائيين، رغم اعتراضه على ذلك أول الأمر.

لقد وجد كل شيء محتلا، وهكذا تبدو المقاومة قرينة للاحتلال وردا عليه وسبيلا وحيدا للتخلص منه. تسوية الأمور في المدينة تحتاج إلى حرب، ولن تسوّيها أية أمور أخرى، لقد تحاور أو تفاوض مع دوف-خلدون، ولكن دون جدوى، ولذلك فإن الحرب هي ما يلزم وليس شيئا آخر. ورغم الحمولة العاطفية المتوقّعة، فإنه يتخفف منها وتتخفف منها زوجته فلا يغدو الحنين إلى البيت مسيطرا كما كان وإنما الرغبة في الحرب التي تسوي

الأمور وتعيد تعريف الأشياء. المقاومة عند غسان شديدة الصلة بالهوية وبفلسطين. فليست الهوية موقفا رومانسيا ولا ارتباطا ببيت ما أو زمنا ما. يقول (سعيد س) لخلدون-دوف بعدما اختبر انتماءه ووجد استحالة استعادته: "لا حاجة لتصف لي شعورك فيما بعد، فقد تكون معركتك الأولى مع فدائي اسمه خالد، وخالد هوابني، أرجو أن تلاحظ أنني لم أقل إنه أخوك، فالإنسان كما قلت قضية، وفي الأسبوع الماضي التحق خالد بالفدائيين"[47]. ولم يكن خالد قد نفذ التحاقه بعد، ولكن سعيد س وصل إلى الحل الذي لم يكن قد نضج عنده قبل ذلك. ومن هذا التناقض والتأزم تنتقل الرواية للبحث عن معنى الوطن وفلسطين والهوية، ويتجاوز غسان مفهوم الوطن-الذاكرة الذي يبدو رومانسيا وحزينا ولكنه دون فعل، إلى وطن المستقبل الذي يصنعه الإنسان ويضحي من أجله. وهذه الفقرات من أقوى فقرات الرواية على مستوى الرؤية، "أتعرفين ما هو الوطن يا صفية؟ الوطن هو ألا يحدث ذلك كله. وسألته زوجته متوترة بعض الشيء: ماذا حدث لك يا سعيد؟ لا شيء. لا شيء أبدا. كنت أتساءل فقط. أفتش عن فلسطين الحقيقية. فلسطين التي هي أكثر من ذاكرة، أكثر من ريشة طاووس، أكثر من ولد\أكثر من خرابيش قلم رصاص على جدار السلم. وكنت أقول لنفسي: ما هي فلسطين بالنسبة لخالد؟ إنه لا يعرف المزهرية، ولا الصورة، ولا السلّم، ولا الحليصة ولا خلدون، ومع ذلك فهي بالنسبة له جديرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت في سبيلها، وبالنسبة لنا أنت وأنا مجرد تفتيش عن شيء تحت غبار الذاكرة، وانظري ماذا وجدنا تحت ذلك الغبار. .غبارا جديدا أيضا، لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط. أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل، وهكذا كان الافتراق، وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح. عشرات الألوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المفلولة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتفل الزهر، وهم إنما ينظرون للمستقبل، ولذلك هم يصحّحون أخطاءنا، وأخطاء العالم كله. إن دوف هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي. .ألم أقل لك منذ البدء إنه كان يتوجب علينا ألا نأتي وإن ذلك يحتاج إلى حرب. .هيا بنا"[48]. هكذا ينتج عن المواجهة العنيفة مع خلدون-دوف مبدأ الحرب التي تسوي كل هذه الفوضى، والحرب هي الشكل الأعنف للمقاومة وللعنف الثوري، إنها تأتي في سياقها وضمن غاية محددة: إعادة الأمور إلى

نصابها، أي استرجاع الوطن، واستعادة حيفا لتغدو حرة دون احتلال. وتنتهي الرواية وهما عائدان من حيث جاءا في طريق مفتوح، صامتان إلاَ من فكرة واحدة ثبتت في وعي سعيد س: "أرجو أن يكون خالد قد ذهب أثناء غيابنا"، أي أنه صار مستعجلا ذهاب ابنه خالد للالتحاق الفوري بالفدائيين، فذلك وحده بداية الطريق لاسترجاع البيت وحيفا والهوية. فالمشكلة هي الاحتلال وليس إمكانية زيارة البيت. ويتمثل العنف أكثر ما يتمثل في حوار الوالدين في "عائد إلى حيفا" مع ابنهما خلدون الذي صار دوف، ومع والدته الجديدة، من تلك المشاهد تنهض اللغة بوظيفة تمثيل الصراع العنيف، فابتداء يتباعد الطرفان وتتكسر علاقة الأبوة والبنوة، وهي علاقة البيولوجيا في مقابل علاقة الانتماء المرتبطة بالنشأة والثقافة، ويحسم كنفاني هذا الصراع سريعا، دون أن يتلبث عند العاطفة وانكسارها مع أنهما انتظرا طويلا هذا اللقاء، ليغدو الأمر صراعا بين عدوين، لا يتحدثان لغة واحدة، بل يتخذان وسيطا لغويا هو الإنجليزية. إن فقدان اللغة الواحدة المشتركة مثال على مبلغ الابتعاد والافتراق هنا. ثم تغدو اللغة طرفا في الصراع بين معسكرين أو طرفين. كذلك يهدد سعيد س دوف بابنه الآخر: خالد الذي التحق بالفدائيين. كأننا أمام ترميز جديد لعلاقة ابني آدم، واحد للشر والعدوان (دوف) بعدما تبنته الصهيونية وعندما عرف انتماءه الدموي متأخرا لم يأبه له ولم يثرفي نفسه شيئا، وواحد للخير-المقاومة: خالد، ابن الغربة واللجوء، وما فصل بينهما هو القضية التي اختارها كل منهما، وليس الانتماء البيولوجي وعلاقة الأبوة، فالإنسان قضية كما يؤكد الروائي في عبارات كثيرة. ولو أردنا أن نتوسع في هذه الدلالة فإن غسان يجعل كل من يؤمن بالصهيونية صهيونيا في المعسكر الآخر، دون التدقيق في أصله وفصله، سواء أكان من أصل يهودي أم لم يكن، ولقد تصهين كثيرون تحت تأثير الإغراءات والغش الصهيوني، وتأسرل عرب لا يستهان بعددهم وما زالوا "يتأسرلون"، وهؤلاء يقع عليهم الحكم الذي أوقعه سعيد س على دوف، أو اختار غسان حله على هذا النحو الحاسم. ووجودهم لا يغير من جوهر الصراع، فهناك في مقابلهم شعب بأكمله وأمة بأكملها تضررت من اختراع هذا النظام الاستعماري المجرم على حساب شعب آخر نكّل به وما زال التنكيل جاريا، غير أن تكرار التنكيل جعل من مشاهد الدم الفلسطيني كأنما هي مشاهد اعتيادية لا تخص البشر.

- **رواية العاشق وثورة 1936-1939:**

اهتمَ غسان كنفاني بتأصيل المقاومة والثورة الفلسطينية، وفي سبيل ذلك كان اهتمامه بتأريخ ثورة 1936 الفلسطينية ضد الاحتلال البريطاني، فكتب عن هذه الثورة دراسة سياسية تاريخية في صورة بحث موثق ما يزال من أفضل ما كتب عن هذه الثورة[49]. وقد كان والده المحامي محمد فايز كنفاني (1900-1984م) من المشاركين فيها كما يظهر من يومياته التي نشر قسما منها ابنه عدنان كنفاني. وهذه الصلة تلقي ضوءا على جانب ربما كان خفيا في التكوين الثوري لغسان نفسه، قبل أن يعرف الطريق إلى التنظيمات والجهات الثورية والسياسية في شبابه المبكر. وإلى جانب دراسته التاريخية-السياسية حاول استلهام هذه الثورة والتأريخ الجمالي لها في رواية مدهشة هي روايته (العاشق) وهي الرواية التي لم يقيض لها أن تكتمل، ولكن قسمها المنشور مترابط متين، عن شخصية مقاوم قديم أيام الاحتلال الإنكليزي، قبل عام 1948م. ولعل هذه الرواية بالنسبة إلى غسان تأكيد على تاريخ المقاومة الفلسطينية وأنها بدأت مبكرا، منذ أيام الانتداب البريطاني في النصف الأول من القرن العشرين. إنه يؤصل للنضال والمقاومة ليجعل له تاريخا ممتدا ويختار بطله بعناية، قاسم أو عبد الكريم أو العاشق الذي جاء القرية (الغبسية) مختفيا عن أنظار الإنكليز الذين يطاردونه، ولما ألقي عليه القبض اكتشف الناس من هو؟ ولماذا يبدو على ذلك النحو من الغموض والاختلاف. ورواية العاشق رواية من أجمل روايات غسان حتى وهي ناقصة، في سلاستها وقوتها، في تأريخها لزمن ثورة عز الدين القسام، وللمقاومة التلقائية ضد المحتل الإنكليزي، وفي تسجيلها لنبضات المقاومة الأولى، فالمقاومة إذن ليست جديدة تماما في ستينات القرن العشرين، وإنما هي مرحلة جديدة تستأنف مراحل أولى، ضمن ظروف جديدة فقد فيها الفلسطينيون وطنهم.

- **رواية أم سعد: صعود المقاومة:**

رواية أم سعد (ط1: 1969م) هي رواية تمجيد صعود المقاومة بشكل واضح، في صورة ردّ متفائل على هزيمة نكسة حزيران عام 1967م، وفي صورة حلّ وحيد يعيد تسوية الامور وترتيبها مما ترتب على احتلال فلسطين عام 1948م. إلى جانب ربط هذه المقاومة بجذورها الأولى التي بدأت في النصف الأول من القرن العشرين وتجلت أكثر ما تجلت في عام 1918 (ثورة البراق) وأحداث يعبد وثورة عز الدين القسام التي كانت ثورة فلاحين مقموعين في مواجهة الاحتلال البريطاني بين عامي 1936-1939م.

طوّر غسان في هذه الرواية ميله إلى ذلك الشكل الأثير عنده: النوفيلا أو الرواية القصيرة، التي تبنى من قصص مشهدية، يكاد يستقل كل منها في مشهد قصصي موحّد، ولكنه يتّصل في الوقت نفسه متكاملا مع بقية المشاهد، وبين ومضات الاتصال والانفصال، تتأسّس جماليات الرواية بنزعتها الاختزالية المكثّفة، وطريقتها المركزة في التعبير الموجز القوي. وفيها أيضا قدر من التركيز على دور المرأة الفلسطينية من خلال بطولة نموذج (أم سعد) الأم الثورية كأنما بالفطرة، القادمة من شعب المخيمات، وليس من القيادات البرجوازية أو المثقفة. وقد مرت صور المخيم في أعمال سابقة، لكن المخيم ظل مكانا مقلقا لغسان يذكره بعذاب شعبه، ويرى فيه مكانا معدا لهدر الطاقات وإسقاط الناس في حومة الجوع والحاجة. هذه المرة نظر إلى المخيم نظرة متفائلة بوصفه مصدرا للقوى الفاعلة في الكفاح المسلم، ومنبعا لإنتاج الفدائيين من الجيل الجديد الذي لم يشهد نكبة فلسطين ولكنه شهد آثارها في عذابات المخيم. واختبر كنفاني مرة أخرى إمكان تقديم رواية عميقة تجمع بين البساطة والعمق، وتتأسس على بلاغة "شعبية" بصورة من الصور، مع تخفيض التعقيد التقني الذي ظهر في روايات سابقة مثل (ما تبقى لكم) إلى الحد الأدنى، بما يجعل الرواية سهلة القراءة والتناول، دون أن تفقد جماليتها ومعناها. وقد ظل غسان دائما يحاول المواءمة بين ميوله الأدبية الجمالية وبين مقروئية عمله ووظيفته السياسية والنضالية. ولعل مجموعة العناصر التي توفرت في هذه الرواية من هذه الناحية قد أدت إلى الوصول إلى هذه المعادلة الصعبة. ولا نستبعد محاولته استلهام رواية (صمت البحر) لفيركور، وهي أيضا رواية قصيرة (نوفيلا) انتشرت باسم مستعار وغدت منشورا سريا من منشورات المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي في أربعينات القرن العشرين.

أهدى غسان روايته "إلى أم سعد، الشعب المدرسة". وكتب مدخلا قصيرا يمثل إطارا للمشاهد التسعة التي تكونت منها. يكشف عن رؤيته تلك وعن تطور نظرته إلى الصراع الطبقي، ومحاولة فهم طبقة أبناء المخيمات بوصفها مقابلا للطبقة الكادحة\العاملة، التي يمكن التعويل عليها في المقاومة الفلسطينية: "أم سعد امرأة حقيقية، أعرفها جيداً، وما زلت أراها دائما، وأحادثها، وأتعلم منها، وتربطني بها قرابة ما. ومع ذلك فلم يكن هذا بالضبط ما جعلها مدرسة يومية، فالقرابة التي تربطني بها واهية إذا ما قيست بالقرابة التي تربطها بتلك الطبقة الباسلة، المسحوقة والفقيرة والمرمية في مخيمات البؤس، والتي

عشت فيها ومعها، ولست أدري كم عشت لها. (إننا نتعلم من الجماهير، ونعلمها)، ومع ذلك فإنه يبدو لي يقينا أننا لم نتخرج بعد من مدرسة الجماهير، المعلم الحقيقي الدائم، هو الذي في صفاء رؤياه تكون الثورة جزءا لا ينفصم عن الخبز والماء وأكف الكدح ونبض القلب. لقد علمتني أم سعد كثيراً، وأكاد أقول إن كل حرف جاء في السطور التالية إنما هو مقتنص من بين شفتيها اللتين ظلتا فلسطينيتين رغم كل شيء، ومن كفيها اللتين ظلتا، رغم كل شيء، تنتظران السلاح عشرين سنة. ومع ذلك فأم سعد ليست امرأة واحدة، ولولا أنها ظلت جسدا وعقلا وكدحا، في قلب الجماهير وفي محور همومها، وجزءا لا ينسلخ عن يومياتها، لما كان بوسعها أن تكون ما هي، ولذلك فقد كان صوتها دائما بالنسبة لي هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي غاليا دفعت ثمن الهزيمة. والتي تقف الآن تحت سقف البؤس الواطئ في الف العالي من المعركة، وتدفع، وتظل تدفع أكثر من الجميع"[(50)].

يكشف هذا المدخل عن وضع غسان الكتابة الروائية في قلب المعركة، من خلال نموذج مختار بعناية يجمع عدة ميزات المرأة، الأم، المخيم، الطبقة الكادحة، الثورة، الجماهير. .ومعنى هذا موقف جديد من المخيم في ضوء وظيفته الجديدة التي ستتضح لاحقا على لسان أم سعد بالتحول من خيمة اللجوء إلى خيمة الفدائيين. وهو أحد المعاني الجوهرية في هذه الرواية الجميلة. إنها: (الطريق إلى الخيمة الأخرى) كما أسمتها الراحلة رضوى عاشور في كتابها المعروف عن تجربة غسان كنفاني. أما المشاهد القصص التي تمثل بنية الرواية فقد حملت عناوين مستقلة:

- أم سعد والحرب التي انتهت
- خيمة عن خيمة تفرق
- المطر والرجل والوحل
- في قلب الدِّرع
- الذين هربوا والذين تقدموا
- الرسالة التي وصلت بعد 32 سنة

– الناطور وليرتان فقط

– أم سعد تحصل على حجاب جديد

– البنادق في المخيم

تتأسَس هذه المشاهد على حضور أم سعد إلى بيت الراوي الذي تعمل فيه يوما في الأسبوع، مما يهيئ الفرصة للقاء بها، والحديث معها، فهو تقريبا موقف ثابت من هذه الناحية لا يتضمن مفاجآت أو تطورات، والحوار أساسي يتمثل فيما تقوله أم سعد بمبادرة منها، أو حين يستثيرها الراوي ليكتشف ما عندها، ويتخلل ذلك تدخلات الراوي لملء الفراغات وتحريك السرد الذي يبدو مشهديا بامتياز، تعرض فيه التفاصيل بالتذكر أو بالاستشراف، أو بسرد تفاصيل المخيم ومستجدات حياته الجديدة في ظل صعود الكفاح المسلح ووضوح شخصية الفدائي الجديد.

لا تعتمد الرواية إذن على بنية إخبارية متصاعدة، وإنما بنية مشهدية تتناسب مع ما ترغب الرواية في قوله، كما تمنح الكاتب حرية الاختيار من الوقائع بما يجعل لها معنى موجها في ضوء المذهب الواقعي، وقد أدت هذه المشهدية إلى ضرورة نهوض اللغة بدور مؤثر يتمم تأثير الرواية وحيويتها ويكسر أية رتابة متوقعة في شكل أميل إلى الثبات من الحركة، ومن هنا حضرت تلك الحزمة الوصفية والشعرية والتشكيلية التي أبرزت التفاصيل والحركات والإيماءات، كما غدت لغة موازية بليغة في تصوير نموذج لم تصوره الروايات السابقة. إنها نوفيلا يوميات، تذكرنا بصمت البحر لفيركور من روايات المقاومة الفرنسية في مواجهة الاحتلال النازي، تقترب منها في محدودية المسرح الذي تتحرك فيه الشخصيات، ففي كلتيهما تجتمع الشخصيات في مكان ضيق هو البيت أو النزل الشبيه ببيت، أما الأماكن الأخرى فترد عبر استذكارات أو تعريفات الشخصيات، الأمر الثاني قلة عدد الشخصيات وهي سمة قصصية تؤكد شكل النوفيلا أيضا. والأمر الثالث التركيز القصدي على ملامح الشخصيات وبوجه خاص حركة اليدين والكفين وملامح الوجه، بحيث تنال اهتماما تشكيليا قصديا يكمل دلالات الرواية، ويغدو سمة فنية في الرواية. ولقد أبدع غسان في هذا الجانب فبدا متلذذا بخبرته في الرسم، ولكنه يمارسها هنا معتمدا على اللغة وليس بالخطوط والألوان. والأمر الأساسي أن صمت البحر رواية مقاومة بأسلوب خاص، قاوم فيها الرجل وابنة أخيه بالصمت والتجاهل الاحتلال الذي تمثل في شخصية الضابط الذي فرض عليهما قبول إقامته معهما، ورغم كل مواصفاته

وأخلاقه وثقافته المتميزة فإنهما لم يقبلاه لما يمثله من احتلال. فليس المهم أخلاق الفرد وإنما ما تمثله الشخصية وفي أي سياق. كما أن هذه الطبيعة لا تغير شيئا من حقيقة الاحتلال الماثلة. بل هو خارج أحاديثه اللينة معهما يساهم في الاحتلال وتكريسه.

- **رمزية اليد: قدرة المخيم والناس البسطاء:**

اليد هي رمز الفعل والقدرة والإمكان والطاقة: "وبدت لي حركة ذراعها وكأنها رمز لشيء شديد التعقيد، لا يمكن أن يرقى إليه عقلها البسيط". ص14. .ولقد جعل كنفاني من يدي أم سعد وذراعيها وكفيها صورة تقع في بؤرة اهتمام روايته ليختصر من خلالهما التعبير ويكثفه بما يتلاءم مع رواية قصيرة مختزلة شعرية، فيها عاطفة قوية جدا، ولكنها ليست مشاعر الرومانسية ولا البكاء والتفجع، وإنما العاطفة الدرامية المركبة، التي تدل على إنسانية أم سعد، دون أن تعيق خيارها العقلي والمنطقي. من الناحية الجمالية صور اليد في حركتها ورمزيتها في مقاطع شكلت جانبا أساسيا من إيقاع الرواية، من خلال تكرار الصورة، ليس بحرفيتها وإنما مع تعديلات تؤدي إلى تقديم المعنى الإضافي، فكأنما هي مرآة أخرى تقدم صورة متوارية لأم سعد باختصار وكثافة. ولقد ساعدت هذه السمة على اختصار الرواية وعلى بلوغ مداها التعبيري المنشود، ككتاب قصصي بسيط الأسلوب عميق التأثير والمعنى. يمكن استخدامه في التثقيف السياسي كما يمكن قراءته بوصفه عملا أدبيا ممتعا. ولا أستبعد أن يكون غسان قد فكر في ذلك، وفي أن تنهض هذه النوفيلا بما نهضت به صمت البحر من دور فوزعت بشكل واسع إبان الاحتلال النازي في فرنسا بوصفها منشورا أو كتابا مقاوما يعلم الناس كيف يقاومون الاحتلال والغزو. وكذلك هي رسالة أم سعد مع اختلاف الأدوات. وشخصية أم سعد هي شخصية حقيقية واقعية، هي (أم حسين) التي تتصل بغسان بصلة قربى، وتأتي من مخيم برج البراجنة لتساعد الأسرة في أعمال المنزل، وقد كانت شاهدا على استشهاد غسان كنفاني، وكانت في مقدمة مشيّعيه، كأنها خرجت من روايته أو حولتها إلى رواية واقعية مائة بالمئة كما كان غسان يطمح في الوصول إلى بلاغة الواقع القصوى، وظلت على علاقة بأسرته، وها هي ليلى غسان كنفاني تأخذ بعض معرفتها بالمخيمات من أم سعد، فتقول في حوار صحفي: "ليلى: لمّا كنا في برج البراجنة. .ورد ذكر جوع الناس في حصار العام 1986، وأتذكر أن أم حسين (أم سعد) أخبرتني أنهم كانوا يقتلعون الحشيش ويغلونه بالماء ويأكلونه. في نهاية الأمر، النساء كنّ مَن فكّ الحصار عن المخيم. إذ حملن أطفالهن، واتجهن إلى الحاجز، وقالوا: نحن

جوعانين (جائعات)، نحتاج أن نأكل. بالطبع، كان هناك تنسيق أمني، لكنهن كن المبادرات. وقتلت منهن 42 امرأة قنصاً، لمنعهن من الخروج"[51].

ولإيضاح هذا الجانب نلتفت إلى المعلومات القليلة عنها منها ما كتبه الأديب سليمان الشيخ. "أم سعد الرواية، هي أم حسين أو آمنة احمد ياسين في الحقيقة والحياة، وهي كما يعترف غسان تربطه بها قرابة ما ومن واقع علاقته معها وما كانت تنقله من أحداث المخيم برج البراجنة ومن أحداث في حياتها أعطت لغسان المادة الخام للرواية... فما الذي حدث لـ"أم سعد" الحقيقية بعد ذلك؟ كبرت "أم حسين" وشاخت، وجسدها الذي كان شامخاً كرمح، صلباً كصخور البراري غزته الأمراض: السكّري والضغط وآلام القدمين، ومع ذلك فإن المرأة التيتقترب من الثمانين لم تغيررايات الحلم والأمل والعمل من أجل ما استشهد من أجله غسان وغير غسان... تقول في إحدى المقابلات القليلة التي أجريت معها: "أعاني من السكري والضغط وألم القدمين، ومع اقتراب الثامن من تموز. اليوم الذي استشهد فيه غسان، يرتفع السكري والضغط وينتابني ألم في جسدي وأحس "بنثرات" الزجاج التي ملأته - غسان - حين انفجرت السيارة بجسده عام 1972". مع ذلك فإن هذه المرأة الأمية التي عاشت في مخيم برج البراجنة لم تنس الشهداء، ولم تنس غسان. تلك المرأة بعد مضي كل هذا العمر، وهذا الكدح، وهذه الأمراض، وهذه "النصال التي تكسرت على النصال"... تقول: "بعد اغتيال غسان، تغيرت أوضاع البلاد، ما عاد لبنان على ما كان عليه، ولا الشعب الفلسطيني، كل الأمور تغيرت. لعلنا لن نعود إلى فلسطين في أيامي، انتظرت طويلاً، ربما سيعود إليها أولادنا، أو أحفادنا. لكننا سنعود، وما زلت أحتفظ بجواز سفري وأوراق الأرض الثبوتية". امرأة ثمانينية... لكنها تدرك أن الأمور أصبحت أصعب، وأن الأهداف التي استشهد من أجلها الشهداء، ابتعدت قليلاً عن مرمى التحقيق. لكنها لا تنسى لغة الحتم، لغة الحق والتاريخ التي تعيد المسألة التي جذرها الأول "فالحق المغتصب لا يضيع ما دام صاحبه يطالب به، ويلح عليه، ويلجأ إلى كل الأساليب الممكنة للوصول إليه". أم سعد... أي آمنة أحمد ياسين، دخلت في الرواية عام 1969 ولم تخرج منها، ولن تخرج. وجسدها الحقيقي جاور جسد غسان في مقبرة الشهداء في بيروت في 10 آب أغسطس من عام 1993"[52].

## خاتمة

الحديث عن العنف ينبغي أن لا يكتسح كل شيء كعادتنا في التجاوز والانقلاب، فثمة مقاومة وثقافة مقاومة ما زلنا نحتاج إليهما، وما زال الوطن لم يتحرر، وما زلنا نحتاج أن نقاوم أعداء كثيرين، وربما لزمنا قدر من العنف لنرد عنا غائلتهم وأضرارهم، ها هو العالم يمتلئ بالسلاح من كل لون، وها هي الجيوش تغزو منطقتنا، وتكتسح أرضنا، فهل يمكن للاعنف أن يحرر الأوطان ويصد هجمات الاحتلال؟

وفق رؤية غسان كنفاني فنحن محتاجون إلى حرب تعيد تسوية الأمور. ومحتاجون إلى البندقية والسلاح، وفي رؤيته بدت الدعوة إلى الكفاح المسلح دعوة إلى الحياة وتحقيق العدالة وتسوية بعض ما تسبب فيه الاحتلال. ولذلك يظهر الفلسطيني كما قدمه راغبا في الحياة، إنسانا فدائيا يقدم روحه من أجل وطنه وكرامته. وخير ما نختم به فقرة من شهادة آني كنفاني زوجة غسان الدانماركية الأصل، وهي تقريبا تلخص رؤية غسان وموقفه الحاسم في الصلة بين المقاومة والحياة ومعنى الموت: "إن حب الحياة يحتّم العنف. لم يكن غسان من دعاة اللاعنف على غير طائل. لقد قتل في قلب الصراع، كما قتل من قبل: روزا لوكسمبورغ، وأرنست ثالمان، ولومومبا، وتشي غيفارا. ومثلما أحب هؤلاء الحياة، أحبها هو. ومثلهم، رأى حتمية العنف الثوري في الدفاع عن النفس ضد قهر الطبقات المستغلة. وبالرغم من التهديدات المتكررة التي تعرّض لها فإنه لم يقهر لقد أُجبرت حركة التحرير الفلسطينية على الرد على العنف بالعنف، ضحت بأرواحها في صراع غير متكافئ وأجبرت على مواجهة الموت كل يوم. وحين سأل مراسل غربي غسان قبيل استشهاده عمّا اذا كان الموت يعني شيئا بالنسبة له، أجاب :بالطبع. إن الموت يعني الكثير بالنسبة لي. المهم أن نعرف لماذا. التضحية بالنفس في إطار الفعل الثوري تعبير عن الفهم الأسمى للحياة وللصراع من أجل جعل الحياة مكاناً جديراً بالإنسان. إن حب المرء للحياة يصبح ضمن ذلك الإطار حباً لحياة جماهير شعبه، ورفضا لأن تستمر حياة هذه الجماهير مليئة بالبؤس والمعاناة والشدة المستمرة. وهكذا يغدو فهمه للحياة فضيلة اجتماعية، قادرة على إقناع المقاتل الملتزم بأن التضحية بالنفس خلاص لحياة الشعب. إن مثل هذه التضحية لهي التعبير الأقصى عن التعلق بالحياة".

# الهوامش

1-بسام أبو شريف:"لماذا قتلت غولدا مائير غسان كنفاني"؟، في: **جريدة الشرق الأوسط**، ع 8274، 24 تموز (يوليو) 2001، على الرابط: http://archive. aawsat. com/details. asp?issueno=8070&article=48916#. WOFMXfmGPIU

2-مروان كنفاني: مقدمة سيرته: **سنوات الأمل**. وكذلك عدنان كنفاني:**صفحات مطوية**. ويقدم هذان المصدران معلومات واسعة ودقيقة عن الأسرة وجذورها، ويلقيان الضوء على دور الأب والأم، ودور الأسرة الفلسطينية عامة في التنشئة الوطنية.

3-عدنان كنفاني: **ثلاثون تموز**، في:

http://www. ghassankanafani. com/arabe/alhadaf6. html

4-جورج حبش:**مجلة الهدف**، ع 496، 1980/7/12. (في الذكرى الثامنة لاستشهاد غسان كنفاني).

5-جورج حبش:**المصدر نفسه**.

6-جورج حبش:**المصدر نفسه**.

7-استشهد ابو علي مصطفى الأمين العام للجبهة الشعبية، بغارة جوية صهيونية على مكتبه في رام الله، رغم معاهدات أوسلو، بتاريخ 27\8\2001م، خلال انتفاضة الأقصى. وانتقمت الجبهة باغتيال وزير السياحة الإسرائيلي رحبعام زئيفي، وصعّدت إسرائيل مواجهاتها بمحاول اعتقال أحمد سعدات الأمين العام الجديد، فسجنه عرفات بجوار مكتبه، مما دفع الاحتلال لمهاجمة مقر عرفات، وما تبع ذلك من تسميمه واستشهاده، وما زال سعدات سجينا لدى الاحتلال حتى اليوم.

8-شهادة كارلوس: "هكذا جعلني مناضلا"، في: **جريدة الأخبار**، حاوره عثمان تزغارت، 12\تموز، 2012، العدد 1755، ص15.

9-ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، مج9، ص. 257-258. (مادة: عنف).

10-وليامز، ريموند:**الكلمات المفاتيح**، ترجمة نعيمان عثمان، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2007، ص. 326

11-حسن خالد شاتيلا:"العنف الثوري و الحقد الطبقي فرض وحق-جورج لابيكا"، في: **الحوار المتمدن**، http://m. ahewar. org/s. asp?aid=521976 .2016/6/27
12-**المرجع السابق**.
13-جيرار بن سوسان وجورج لابيكا: **معجم الماركسية النقدي**، ط1، دار محمد علي الحامي-صفاقس، تونس، ودار الفارابي، بيروت، 2003، ص. 958-960.
14-المقالة مؤرخة في 12\5\1968، وأعيد نشرها في: **مقالات فارس فارس**، ص. 103-105.
15-لوسركل، جان جاك:**عنف اللغة**، ترجمة محمد بدوي، ط1، منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005، ص. 392.
16-**المرجع نفسه**، ص396.
17-**المرجع نفسه**، ص. 405.
18-بينيت، طوني، ورفاقه:**مفاتيح اصطلاحية جديدة-معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2010، ص. 646-647.
19-خالد بركات:"السلاح في فكر غسان كنفاني"، ضمن ملف **مجلة الآداب**، ع7-8، تموز-آب، 1992. "وعملية اللد عملية قام بها فدائيو الجبهة الشعبية والجيش الأحمر الياباني في 31\5\1972 في مطار اللد، داخل الكيان الصهيوني، وأدت إلى مقتل العشرات من الصهاينة، واستشهاد أفراد المجموعة، وأسر أحدهم".
20-غ. كنفاني:**الأعمال السياسية**، ص. 149.
21-عز الدين المناصرة:"ما المقاومة لماذا المقاومة"؟ في: **ثقافة المقاومة**، مج1، تحرير صالح أبو أصبع وعز الدين المناصرة ومحمد عبيد الله، جامعة فيلادلفيا، ط1، عمان، 2006، ص. 26.
22-محمود شقير: مقال: "لنعد قراءته. .ذلك خيار المقاومة"، في: **جريدة الأخبار**، بيروت، 12\تموز، 2012، العدد 1755، ص. 18.
23-فضل النقيب، غسان كنفاني: أسئلة وأجوبة، في: **مجلة الدراسات الفلسطينية**، مج10، ع39، صيف 1999، ص205.
24-كاتب سويسري: حوار مع غسان كنفاني، عن: **فيحاء عبد الهادي، وعد الغد**، ص15.

25-غ. كنفاني:**أدب المقاومة في فلسطين المحتلة-1966**، (ط1: 1966)، منشورات الرمال، قبرص، 2013، ص. 71.

26-غ. كنفاني:**المرجع نفسه**، ص110-111.

27-غسان كنفاني:**الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1968**، ط1، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 1968، ص. 45.

28-**المرجع نفسه**، ص9.

29-غ. كنفاني:**في الأدب الصهيوني**، (ط1، 1966)، منشورات الرمال، قبرص، 2013، ص10.

30-**المرجع نفسه**، ص165.

31-غ. كنفاني:**مقالات فارس فارس**، تقديم محمد دكروب، دار الآداب، ط1، 1996، ص32.

32-**المرجع نفسه**، ص32.

33-**المرجع نفسه**، ص36.

34-غ. كنفاني:**مقالات فارس فارس**، ص. 47.

35-غ. كنفاني:**مقالات فارس فارس**، ص92.

36-**المرجع نفسه**، ص93.

37-**المرجع نفسه**، ص. 93.

38-غ. كنفاني:**مقالات فارس فارس**، ص. 125.

39-بلال الحسن:"غسان كنفاني إنسانا وفنانا"، في: **السفير**، بيروت، 11 تموز (يوليو) 1997، عن: **مقدمة فضل النقيب للأعمال السياسية**، ص17.

40-**مقدمة فضل النقيب للأعمال السياسية**، ص. 18.

41-آني كنفاني: من حوار سحر مندور مع عائلة كنفاني: لا أسئلة شائكة في بيت غسان كنفاني، **جريدة السفير**، على الرابط: http://palestine. assafir. com/Article. aspx?ArticleID=2973

42-إحسان عباس:**مقدمة الأعمال الكاملة**- مجلد الروايات، ص12.

43-إحسان عباس:**مقدمة مجلد الأعمال الكاملة**-الروايات، ص18.

44-**رجال في الشمس**، ضمن: مجلد الأعمال الكاملة-الروايات، ص152.

45-غسان كنفاني:**عائد إلى حيفا**، مؤسسة الأبحاث العربية، ط6، 2004، ص. 12،

46-**عائد إلى حيفا**، ص11.

47-**عائد إلى حيفا**، ص66.

48-**عائد إلى حيفا**، ص. 75.

49-الدراسة بعنوان: "ثورة 1936-1939 في فلسطين، " في **مجلد الأعمال السياسية لغسان كنفاني**، ط1، منشورات الرمال-مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، قبرص، 2015، ص. 377-462.

50-غسان كنفاني:**أم سعد**، منشورات الرمال، قبرص، 2013، ص. 7-8.

51-حوار سحر مندور مع عائلة غسان كنفاني، **مرجع سابق.**

52-سليمان الشيخ:"أم سعد الرواية. .أم سعد الحياة"، في: **جريدة الحياة**، بيروت، 6\7\2002، رقم العدد: 14352، ص. 21.

53-آني كنفاني:"قصة غسان كنفاني كما ترويها زوجته"، في: **مجلة الآداب**، ع7-8، تموز-آب، 1992، وأعيد نشرها في الموقع: http://www.ghassankanafani.com/arabe/adab1.html